114

1127-13

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

WILHELM WAETZOLDT

BAND 46

MIT 60 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 1 TAFEL

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.
BERLIN / LEIPZIG 1925

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

©

1968 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp., Berlin 30, Genthiner Straße 13.

Printed in the Netherlands

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie, Xerokopie) zu vervielfältigen

INHALT

Seite

Angulo Iñiguez, D., Der Memling zugeschriebene Hl. Ildefons der Sammlung Pacully. (Mit 1 Tafel) 38

Baudissin, Klaus, Graf v., Anmerkungen zur Rembrandt-Erklärung. (Mit 1 Abbildung) 190

Bode, W. v., Kunsthistorische Ausbeute aus dem deutschen Kunsthandel von heute. I. Gerard Terborch. (Mit 5 Abbildungon) 109

Bombe, Walter, Eine unedierte Lebensbeschreibung des Malers Jan Frans van Bloemen 230

Brinckmann, A. E., Terrakotten Michelangelos (?) 42

— —, Zeitkomplexe und dynamische Komplexe in der neueren Kunstgeschichte 3

Deetjen, W., Verschollene Winckelmann-Briefe 42

Demmler, Theodor, Wilhelm von Bodo und das Deutsche Museum in Berlin 207

Friedlaender, W., Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520. (Mit 13 Abbildungen) 49

Gümbel, A., Die Stifterbildnisse auf Dürers Allerheiligenaltar 225

Haendcke, Berthold, Die Madonna in Königsberg/Pr. von etwa 1340 und der böhmische Einfluß. (Mit 4 Abbildungen) 212

Jacobs, E., Das Museo Vendramin und die Sammlung Reynst. (Mit 1 Abbildung) 15

Jantzen, Hans, Zur Deutung des Kaiser-Otto-Denkmals in Magdeburg. (Mit 6 Abbildungen) 125

Lange, K., Dürers Kupferstich „Das Meerwunder". (Mit 1 Abbildung) 87

Meeraus, Robert, Franz Ignaz Flurer. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei in Steiermark. (Mit 3 Abbildungen) 119

Michalski, Ernst, Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils. (Mit 20 Abbildungen) 133

Neumann, Carl, Rheinische Kunst durch die Jahrhunderte. (Mit 2 Abbildungen) 157

Orbaan, J. A. F., Die Selbstverteidigung des Domenico Fontana 1592—1593. (Mit 3 Abbildungen) 177

Pevsner, Nikolaus, Gegenreformation und Manierismus 243

Rembrandts Berliner Susanna 263

Vorwort des Herausgebers. (Mit 1 Abbildung) 1

Literatur 45, 105, 150, 195, 265

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Mit dem 46. Bande, den dieses Heft eröffnet, wechselt das Repertorium für Kunstwissenschaft seinen Herausgeber, nicht aber seinen Charakter.

Einer Anregung des Ersten Kunstwissenschaftlichen Kongresses in Wien 1873 verdankt diese Zeitschrift ihre Gründung. Sie war bestimmt, die seit dem

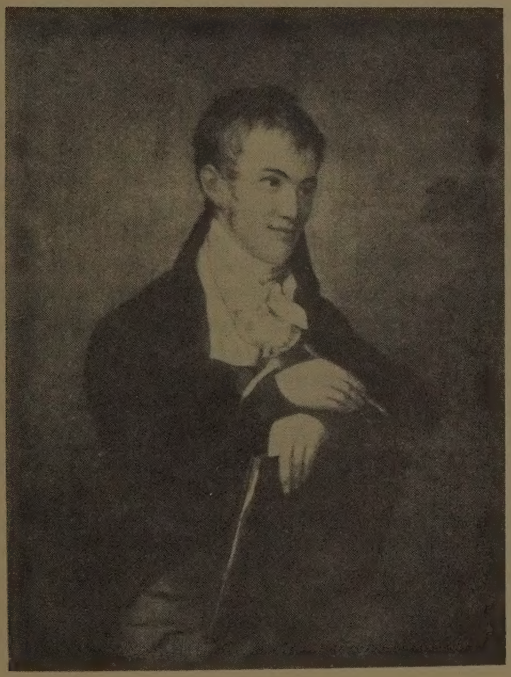


Abb. 1. Ferdinand Gröger: C. Fr. v. Rumohr, Lübeck, Privatbesitz.

Eingehen des Naumann-Weigelschen Archivs für die Zeichnenden Künste und der A. von Zahnschen Jahrbücher für Kunstwissenschaft bestehende Lücke auszufüllen.

Damals hatte die deutsche Kunstwissenschaft ihre Kinderjahre, Kinderfreuden und Kinderkrankheiten bereits hinter sich. Seit ihr C. Fr. von Rumohr die Wege aus einer literarisch-ästhetischen Zwitterwissenschaft zur kritischen historischen Me-

thode gewiesen hatte, war die Kunstforschung sich mehr und mehr ihrer eigenen Arbeitsverfahren und Arbeitsziele bewußt geworden. Die erste Generation der großen Führer sicherte unserer jungen Wissenschaft ihren gleichberechtigten Platz im Kreise der älteren geschichtlichen Disziplinen. Carl Schnaase, Jacob Burckhardt, Carl Justi, Herman Grimm und Anton Springer lebten noch, als das Repertorium gegründet wurde.

Seitdem hat es die Wandlungen der Kunstwissenschaft ein halbes Jahrhundert gewissenhaft und gelassen begleitet. Seine Leiter: Franz Schestag, Hubert Janitschek, Alfred Woltmann, Henry Thode, Hugo von Tschudi, Karl Koetschau haben eine Tradition der Darbietung ernster Forschungsergebnisse und der sachlichen Berichterstattung über die kunstwissenschaftliche Literatur geschaffen.

Diese Überlieferung empfindet auch der neue Herausgeber nicht als lästige Fessel, sondern als willkommene Stütze und Bestätigung eigenen Wollens. Das Repertorium beabsichtigt, seine Physiognomie im wesentlichen zu wahren: es will nach wie vor ein wissenschaftliches Organ für die gelehrte Welt sein.

Damit liegen die Grundlinien unseres Programmes fest. Das Repertorium wird über den Stand der kunstwissenschaftlichen Forschung regelmäßig unterrichten; in erster Linie durch Aufsätze, Miszellen und Buchbesprechungen, die nach Inhalt und Form repräsentativen Charakter haben. Das alle Einzeluntersuchungen Verbindende aber erblicken wir im geistesgeschichtlichen Wesen der Kunstwissenschaft. Dies Bewußtsein darf nicht zum Kulturgeschwätz verleiten, es soll vielmehr das Gewissen dafür schärfen, daß geistiges Leben der Vergangenheit gegenwärtige und dauernde Gestalt in dem Material unserer Wissenschaft gewonnen hat.

Eine Beschränkung wird sich das Repertorium insofern auferlegen, als es die Behandlung der außereuropäischen Kunst sowie aktueller Kunstfragen den hierfür bestimmten Fachzeitschriften überläßt. Nach einer anderen Richtung streben wir freilich eine Erweiterung und Vertiefung unseres Arbeitsgebietes an. Neben der Tatsachenforschung soll die Begriffsforschung gepflegt werden, Aufsätze zur Methodik und Gelehrtenkunde sollen die form- und stilgeschichtlichen Untersuchungen ergänzen.

Wenn es dem Repertorium gelingt, sich in den Dienst der ganzen Kunstwissenschaft zu stellen, so wird auch sein altehrwürdiger, aber etwas verstaubter Titel wieder einen neuen Sinn bekommen.

Berlin, im Frühjahr 1925 Wilhelm Waetzoldt

ZEITKOMPLEXE UND DYNAMISCHE KOMPLEXE IN DER NEUEREN KUNSTGESCHICHTE

VON

A. E. BRINCKMANN

Zeitlosigkeit der Werke Bildender Kunst

Alle Tatsachen der politischen Geschichte werden nach und nach von der Zeit verschlungen. Es gibt kein historisches Ereignis, das auf die Dauer triebkräftig und unablöslich sich mit der politischen Gegenwart verknüpft. Mit der zeitlichen Entfernung nimmt unablässig die Intensität einzelner rein historischer Ereignisse ab bis zu dem Augenblick, wo ihre Wirkung nicht mehr nachweisbar ist. Selbst politische Ideen, deren Exponenten die einzelnen Ereignisse sind, schwinden dahin. Sie behalten vielleicht ein gewisses Idealitätsdasein im Kopf des Historikers, aber wir wissen und haben es in dem vergangenen Jahrzehnt überdeutlich erfahren, daß reine Historiker nicht immer gute Politiker sind, sobald sie mit historischen Analogieschlüssen die zeitgebundene politische Entwicklung zu bestimmen versuchen. Gewiß ist die Idee des römischen Welt-Imperium von historisch orientierten Machthabern verschiedentlich erneut aufgegriffen worden, doch beweist der Untergang des Staufischen Herrscherhauses, der Zusammenbruch des Napoleonischen Reichs, daß unter gewandelten Verhältnissen selbst große politische Ideen keinen Bestand haben.

Im Gegensatz zu den politischen Ereignissen ist alles Geschaffene der Bildenden Kunst, falls es nicht den rohen Mächten der Zerstörung anheimfällt, ein Dauernd-Seiendes. Ein instinktives Bewußtsein von der zeitlichen Vergänglichkeit ihrer Taten hat politische Machthaber immer wieder dazu getrieben, mit Monumenten der Kunst sich menschlicher Ewigkeit zu versichern. Noch heut steht, wenn auch stark verwüstet durch englischen Raub, das Mausoleum des Carischen Fürsten Mausolus von Halikarnas, die Moles Hadriani, die jetzige Engelsburg in Rom; wirksam nicht allein ihrer Idee sondern auch ihrer Form nach — sei es selbst nur physiognomiebestimmend für die Stätte ihres Bestandes. Was verbindet das gegenwärtige stadtpolitische Leben Kölns noch mit dem Mittelalter? Der gotische Dom wirkt auch heut noch als das zentrale Bauwerk des Stadtkörpers. Die Bildende Kunst ist selbst dem künstlerischen Wort gegenüber im Vorteil. Dieses verweht, und die mittelalterlichen Schriftwerke, so sehr sie auf Universitäten und Schulen den Werken der Bildenden Kunst gegenüber bevorzugt sind, bleiben lebendig doch nur wenigen, während der

Dom im Leben selbst des geringsten Arbeiters existent ist[1]). Das Geschaffene der Bildenden Kunst ist nicht in den Zeitablauf verkoppelt, wird durch diesen in seinem materiellen Bestand nicht geschwächt oder gar ausgeschaltet.

Entstehen des Kunsthistorischen Zeitbewußtseins

Es hat sehr lange gedauert, bis überhaupt das Zeitbewußtsein gegenüber Werken der Bildenden Kunst deutlicher sich ausgeprägt hat. Man kann darauf hinweisen, daß politische Absichten wie getrieben von der Angst vor dem Zeitablauf stets auf rasche Verwirklichung gedrängt haben, ihr Überstürzen ist oftmals der Anlaß eines Fehlschlages geworden. Andrerseits haben Machthaber gewaltige Bauwerke begonnen, wie die meisten mittelalterlichen Kathedralen, von denen sie bestimmt nicht die Vollendung zu erleben hoffen konnten. Die schöpferische Tätigkeit an sich befriedigte, ohne daß sie auf Zeit abgerechnet wurde. Sicher sind die Begriffe Jetztzeit und Vergangenheit untrennbar von der menschlichen Vorstellung, aber die feineren Unterscheidungen einer historischen Vergangenheit haben sich für die Bildende Kunst nur langsam entwickelt. Sie haben sich erst herausgebildet einmal durch ein ästhetisch-kritisches Verhalten gegenüber den Kunstwerken, dann durch das Bedürfnis nach ihrer wissenschaftlichen Ordnung.

Die erste Art ist eine sehr rohe, pragmatische: wahr ist, was Wirkung hat. Das Wirksamste aber ist das Gegenwärtige, weil man es als Eigenes versteht. Was man aber nicht versteht und ästhetisch ablehnt, erscheint als das Vergangene. So unterscheidet noch Vasari gegenüber dem gegenwärtig Wirksamen der Kunst seit Giotto nur eine Vergangenheit gewissermaßen en bloc: die Zeit vom Goteneinfall bis zum Beginn seiner Kunstgeschichte, was ihn dann zu dem bekannten folgeschweren Irrtum verleitete, die spätere mittelalterliche Kunst, die wir seitdem Gotik nennen, sei von den Goten erfunden „questa maniera fu trovato da i Goti." Dies zu einer Zeit, als rein historische Facta bereits leidlich geordnet erschienen.

Im Bedürfnis nach wissenschaftlicher Ordnung hat man zunächst sich an solche historischen Facta halten zu müssen geglaubt, indem man etwa einen Klosterbau auf die Regierungszeit eines Abtes festlegte oder ganze Epochen auf einen Herrscher bezog. Der Franzose spricht heut noch von einem style François I, Henry II, was allenfalls noch einen Sinn hat, da diese Herrscher des 16. Jahrhunderts treibende Kräfte für die Entfaltung einer Kunstleistung gewesen sind, während der style Louis XVI nicht einmal zeitlich genau mit der Regentschaft des letzten vorrevolutionären Königs übereinstimmt. Solche Stilbenennungen finden sich im Deutschen nicht, obgleich man sehr wohl von einem Stil Karls V. sprechen könnte. Zwar haben auch wir die Bezeichnungen Ordensstil, Jesuitenstil, die jedoch weniger einen Zeitabschnitt, mehr eine bestimmte geistige Haltung charakterisieren. Festlegungen derart auf ein rein historisches Koordinatensystem drohen die Kunstgeschichte zu einer Hilfswissenschaft der allgemeinen Geschichte zu machen.

---

[1]) Man wende nicht ein, daß das künstlerische Wort der stärkere und beweglichere Kulturträger ist. Die japanische Kultur ist uns ausschließlich durch Werke der bildenden Kunst lebendig geworden.

Autonome Zeitkomplexe

Eine dritte Möglichkeit zeitlicher Festlegung ihrer an sich zeitlosen Tatsachenbestände bietet nun autonom die Kunst selbst. Sie macht ihre Zeitkomplexe abhängig von äußeren Merkmalen am Kunstwerk. Sehr langsam hat sich in den letzten hundert Jahren diese Bestimmungsart verfeinert, dann allerdings mit so suggestiver Kraft, daß von der reinen Geschichtswissenschaft, ebenso auch von der Literaturgeschichte die anschaulichen und darum so wirksamen Bestimmungen des Kunsthistorikers übernommen wurden, während dieser — das sei hier gleich vorausgenommen — die Unzulänglichkeit und geradezu Unrichtigkeit solcher Festlegungen inzwischen erkannt und ad absurdum geführt hat. So stark war die suggestive Kraft unserer Periodenteilung, daß sich nun auch Historiker bemühten, mit dem kunstgeschichtlichen Begriff „italienischen Renaissance" eine besondere politische Gesinnung zu verbinden, etwa ein gesteigertes machtbegieriges Ichbewußtsein, obgleich schon die mittelalterlichen italienischen Stadtrepubliken es durchaus nicht daran hatten fehlen lassen.

Die ersten Versuche der Festlegung solcher autonomen Zeitkomplexe liegen im italienischen 15. Jahrhundert. Das äußere autonome Merkmal bildet die Rezeption der antiken Architekturordnungen, die bevorzugte Verwendung von Säule, Pilaster, Gebälk und Rundbogen seit Brunellesco. Damit sonderte man sich einmal deutlich gegen die jüngste Vergangenheit ab, andrerseits schlug man eine Brücke zur römischen Antike, die man als eigentlich national-italienischen Stil mit Beschlag belegte. Was zwischen beiden Brückenköpfen lag, war das medioevo, das Mittelalter, etwas Dunkles und Seltsames, vor dem man möglichst beide Augen schloß. Noch 1806 rief ein begeisterter Architekt in der Zeitschrift Athenaeum aus: „Les anciens! les anciens! hors de l'antiquité point de saluts dans les arts", obgleich ein Revolutionsdekret 1794, gezeichnet von Barrère und Robespierre, zur Selbstbesinnung mahnte: „L'artiste ne doit pas porter jusqu'à l'idolâtrice son respect pour les Anciens", und selbst das Mittelalter dieser Zeit gar nicht mehr so abstoßend schien.

Mit diesem dreifachen Zeitkomplex „Antike, Mittelalter und Neuzeit", der von ästhetischer Kritik geahnt, von historischem Ordnungsbedürfnis gesucht und mit autonomen Mitteln bestimmt worden war, ist man in unserer Wissenschaft lange Zeit ausgekommen. Wohl begann nun der Spaltungsprozeß der kritisch-ästhetischen Wertung auch gegenüber der Neuzeit einzusetzen und vor allem die französische Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts hat in Ablehnung des italienischen Barockstils diese wie sie meinte Verirrung der Kunst „aussi incorrect que peu sévère" ausgesondert, nicht aber damit im eigentlichen Sinn einen Zeitkomplex bestimmen wollen. — Selbst Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte von 1842 verwendet noch nicht den Zeitkomplex Renaissance, sondern begnügt sich damit, die nachmittelalterliche Kunst als Moderne Kunst zusammenzufassen. — Auch macht sich wohl öfter das unausrottbare Gelüst zum Anthropomorphisieren bemerkbar, wie denn Perrault in seiner „Parallèle des anciens et des modernes" 1693 davon spricht, daß die Kunst sich dem Greisenalter nähere, ihre Blüte im Zeitalter Bramantes und Raffaellos gewesen sei. Mit diesen Begriffen kam auch Burckhardt aus —, doch haben solche Periodisierungen nur Sinn als subjektive Empfindung.

Erste feine Sprünge im kunsthistorischen Zeitkomplex Mittelalter zeigen sich dem Forscher schon im 18. Jahrhundert. Man trennt jenen Komplex ab, den wir auch heut noch innerhalb der mittelalterlichen Kunst mit Gotik bezeichnen, womit also eine historisch ethnologische Bestimmung der Völkerwanderungszeit für einen um viele Jahrhunderte entfernten kunsthistorischen Zeitkomplex verwendet wurde. Im Heimatland der gotischen Baukunst, in Frankreich, ist die Bezeichnung Gotisch zuerst gebraucht worden. Schon 1742 meldete sich ein Fürsprecher der Gotik und selbst der klassisch gesonnene Theoretiker J. F. Blondel bekannte sich später zu ihr. Als angesichts des Straßburger Münsters Goethes Schrift: „Von deutscher Baukunst" verfaßt wurde, sicher unter französischem Einfluß, beobachtete man in Frankreich bereits die Verschiedenheit dieser Kunstrichtung den einzelnen Ländern nach und bemühte sich im Gegensatz zu jener durchaus literarischen Schwärmerei Goethes um ein historisch wissenschaftliches Verständnis. Noch Rumohr möchte gleich dem jungen Goethe irgendwie den Charakter des Deutschen retten und spricht in seinen italienischen Forschungen 1831 (wie später Burckhardt) von einem germanischen Stil, bis dann die Forschungen eines Deutschen, des begabten Franz Mertens, den Ursprung dieses Stils endgültig für Frankreich in Anspruch nahmen.

Von diesem Zeitkomplex Gotik sonderte sich so ein noch früherer Komplex ab, der vom Untergang des römischen Imperium bis gegen 1200 reichte und gewissermaßen das ganz dunkle Mittelalter schien, von Goethe in seiner Reise am Rhein zumindest „das trübere" genannt. Diesen Zeitkomplex faßte man zusammen unter der Bezeichnung byzantinisch oder griechisch, so noch Jacob Burckhardt 1842 in „Die Kunstwerke der belgischen Städte", Ein Jahr später taucht dann bei ihm, worauf Waetzoldt in seinem wertvollen Buch „Deutsche Kunsthistoriker" aufmerksam macht, die Bezeichnung romanisch auf. Der Aufspaltungsprozeß hat sich dann sehr rasch fortgesetzt, sodaß wir jetzt (immer noch mit leisen anthropomorphen Neigungen) von früh-, hoch- und spätromanischer Kunst, von früh- hoch- und spätgotischer Kunst sprechen und vor diesen die frühchristliche oder spätrömische, die Völkerwanderungskunst, die Kunst der Karolinger und der Ottonen einreihen, indem wir Merkmale äußerer Veränderungen an Kunstwerken recht und schlecht mit rein historischen Facta zu verkoppeln suchen.

Den gleichen Spaltungsprozeß im Bedürfnis nach weiterer wissenschaftlicher Ordnung hat auch die Neuzeit durchgemacht. Wir bemerkten, wie sich die Epoche der großen Italiener absonderte, als die französische Kritik des ausgehenden 17. Jahrhunderts gewissermaßen die Brücke von sich zu jenen schlug und die italienische Kunst des 17. Jahrhunderts der Bernini und Borromini zu überspringen suchte. So hat sich auch in Frankreich zuerst der Zeitkomplex Renaissance und zwar zunächst für die italienische Kunst wissenschaftlich abgegrenzt, der dann von dem in Paris lebenden Deutschen Eduard Koloff in die deutsche Literatur eingeführt bald auch von Burckhardt als Stilbezeichnung für einen Abschnitt der italienischen Kunst übernommen und mit besonderem Inhalt gefüllt wurde. Im Cicerone von 1855 finden wir dann für die Baukunst die Bezeichnungen Frührenaissance, Renaissance, Hochrenaissance und Barockstil, zwischen die beiden letzten noch wenige Seiten eingeschaltet unter der Überschrift „Architektur von 1540 bis 1580". Damit war zuerst der Hin-

weis auf einen Frühbarock gegeben, der jedoch nicht einmal von Wölfflin 1888 in seinem Buch „Renaissancè und Barock" bestimmt befolgt wurde, obgleich er in seinen Anschauungen deutlich an Burckhardt anknüpft. Riegl sonderte dann in seinen Barock-Vorlesungen gegen 1900 einen Zeitkomplex des Werdens etwa 1520—50 von einem zweiten Komplex 1550—1630 ab, während ich in meiner „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts" Frühbarock etwa 1560—1630, Hochbarock 1630—1740 und Spätzeit von 1740 ab unterschied, sehr wohl aber die Entwicklung der Stilsymptome seit etwa 1540 deutlich zu beobachten glaubte. Auffallender Weise behält Burckhardt im Cicerone bei der Malerei und der Skulptur (eine nachlässige Formvorstellung hat heut dafür schlechthin das Wort Plastik eingeführt) diese Einteilung nicht bei. Er spricht von germanischer Skulptur — auch auf italienischem Boden z. B. bei Giovanni Pisano —, von Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts, schließlich aber doch von Barockskulptur, deren erste Symptome bei Michelangelos zu beobachten sind. Der germanischen Malerei, zu der er Giotto zählt, stellt er die Malerei des Mittelalters und des romanischen Stils voran, um dann ebenso von einer Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, schließlich aber von einer modernen Malerei seit 1580 zu sprechen.

Unzulänglichkeit der Zeitkomplexe

So schien sich ein leidlich geordnetes und verwendungsfähiges System zeitlicher Komplexe zu ergeben, zumindest in usum Delphini, worin zwar nicht die anstößigen Stellen wie in jener Klassikerausgabe des französischen Dauphin wohl aber gewisse Ungereimtheiten stillschweigend übergangen wurden. Sie aber machten sich nun um so bemerkbarer, je mehr man auf eine Verallgemeinerung des Systems ausging. Man konnte noch hinnehmen, daß die einzelnen Zeitkomplexe recht verschieden lang ausfielen, daß die italienische Renaissance etwa hundertundzwanzig, das französische Rokoko nur etwa fünfundzwanzig Jahre umspannte, konnte schließlich auch zugestehen, daß diese Zeitkomplexe nicht absolute sondern nur relative waren und sich bei einer Parallelisierung der Kunst einzelner Länder innerhalb Westeuropas die Zeitgrenzen beträchtlich gegeneinander verschoben: ließ sich der Beginn der Florentiner Renaissance auf etwa 1420 festsetzen, so war eine ähnliche Formverwendung in Deutschland und in Frankreich erst rund hundert Jahre später erkennbar. Der Skeptiker Koloff hat in einem Aufsatz 1840 über „Die Entwicklung der modernen Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance" mit Recht bemerkt: „Wenn man den lebendigen Organismus der Kunst auch in lauter kleine Stücke geschnitten und an jedes einzelne Stück eine Etikette geklebt hat, so ist man doch weit entfernt, ein gesundes untrügliches Urteil zu haben, wie geschickt und rein auch die Schnitte gemacht, wie glücklich auch die Abteilungen und Unterabteilungen benannt sein mögen. Wir glauben, man täte besser daran, ganz einfach zu sagen, wie die Dinge sich in der Kunst gestalten, die anspruchslose Beobachtung und Betrachtung würde immer noch viel Anziehendes und Lehrreiches darbieten. Denn es wäre doch gewiß kein langweiliges Schauspiel und keine fruchtlose Forschung, wenn man die unermeßliche Ineinanderentwicklung der Kunst aller Völker und Jahrhunderte verfolgte und die allmähliche Durchdringung zweier sich gegenüberstehender Kunststile und Kunstprinzipien an den selben Schulen, Werken

und Künstlern nachwiese." (Zitiert nach Waetzoldt.) Noch größer wurden die Schwierigkeiten, als man in feinerer Beobachtung die Charakteristika eines angeblichen Zeitkomplexes zu bündeln begann, indem man außer der Rezeption der antiken Architekturordnung durch die italienische Renaissance auch ihren gesteigerten Naturalismus, ihr besonderes Raumgefühl beobachtete. Einmal bemerkte man, daß dieser Naturalismus zu gleicher Zeit — gegen 1420 — ja auch in den nördlich der Alpen gelegenen noch ganz gotisch befangenen Ländern Ziel der Bildenden Kunst wurde, sodaß schon Springer erklärte, was die Romantiker als Mittelalter begrüßten und priesen — etwa die Werke der van Eyck, der Kölnischen Malerschule — wäre die frühe deutsche Renaissance. Andrerseits ließ sich dieser Naturalismus bis in die Sienische Malerei des frühen 14. Jahrhunderts zurückverfolgen. Die Raumformen von San Lorenzo in Florenz, dem programmatischen Gebäude der Frührenaissance, waren bereits in den gotischen Kirchen Santa Croce und Santa Maria novella vorgebildet, machten sich sogar in der italienischen Romanik bemerkbar, sodaß man sich zu dem besonderen Zeitkomplex Proto-Renaissance gegen 1100 genötigt sah. Ebenso wuchs dem Forscher der italienischen Kunst bei feineren Analysen nun auch die Gotik in die Renaissance hinein und noch 1921 hat Schmarsow darüber ein lehrreiches Schriftchen „Gotik in der Renaissance" verfaßt. Koloffs Ansicht von der Ineinanderentwicklung wurde so bestätigt, Gotik und Renaissance überklammern sich gegenseitig und hören damit auf, gesonderte Zeitkomplexe zu sein. Noch mehr verwischte sich die saubere Ordnung der Zeitkomplexe und Perioden, als man erkannte, daß selbst die Antike, die doch anscheinend im schärfsten Gegensatz zur mittelalterlichen Kunst stand, sich wie ein roter Faden durch die Jahrhunderte hindurchzog, und wie für die Karolingische Kunst, ebensogut auch für Niccolò Pisano und selbst die Reimser Bildhauer eine ideale Geltung hatte. Ihrerseits ließ sich dann die Gotik keineswegs aus der deutschen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts verdrängen und erlebte ganz deutlich im deutschen Rokoko eine Wiedergeburt. Noch bedenklicher mußte es stimmen, daß die Periodenabfolge nicht allein zeitlich differierte, sondern in verschiedenen Fällen gradezu umgeworfen wurde. Die französische Kunst um 1630—50 trägt alle Anzeichen des schweren, im besonderen vlämisch gefärbten frühen Barocks; statt aber nun analog und zeitlich parallel mit Italien zum vollentwickelten Barock vorzuschreiten, erscheint hier um 1660 eine Kunst, die sich sowohl theoretisch wie in ihren Handlungen dem italienischen Zeitschema entgegengestellt. Sie ist von französischen Theoretikern aus der Mitte des 18. Jahrhunderts selbst als Klassische Kunst bezeichnet worden und so habe ich auch, nicht ohne Widerspruch aber doch mit Recht dünkt mich, diesen Abschnitt meiner Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts für Frankreich mit der Überschrift „Klassik" versehen. Diese Klassik kommt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter erneuter Aufnahme italienischer Barock-Anregungen*) zu einem eigenen Barock, dem französischen Rokoko, das sich durchaus prinzipiell vom deutschen Rokoko unterscheidet.

So verfielen unter der Hand des Forschers wieder jene Zeitkomplexe, die man um die

---

1) Die zum Studium der Antike auf die französische Ecole de Rome geschickten jungen Bildhauer kopieren jetzt zur Unterrichtung Werke Berninis (vgl. Correspondance des Directeurs de l'école de Rome).

Mitte des 19. Jahrhunderts mühsam und nicht ohne Zögern herausgearbeitet hatte. Das Mißtrauen gegen Zeitkomplexe ist in der heutigen Kunstgeschichte ganz allgemein. Man spricht am liebsten gar nicht mehr von Gotik, Renaissance, sondern begnügt sich mit farblosen Jahrhundertbezeichnungen, in der stillschweigenden Übereinstimmung der Fachgenossen, daß mit solcher Titelei doch nur ein Ungefähr angedeutet werden kann. Ein Student wird kaum erwarten, daß ihm bei einer Ankündigung „Skulptur des 14. Jahrhunderts" gerade nur die Leistungen dieser Zeit vorgesetzt werden. Der Dozent pflegt dann auch gewöhnlich mit einem ihm wichtigen Stilsymptom in einem früheren Jahrhundert zu beginnen und bleibt manchmal in diesem früheren Jahrhundert bis zu Semesterschluß stecken, weil ja auch das 14. Jahrhundert kein geschlossener Zeitkomplex der Kunstgeschichte ist und erst recht keine dramatische Logik in sich trägt.

Nationale Kunstgeschichte und ihre Kritik

Die zeitliche Verschiebung der Stilentwicklung in verschiedenen Ländern gegeneinander, ebenso aber die Erkenntnis, daß es keine trennbaren Zeitkomplexe gibt sondern eine stete Kontinuität vorhanden ist, hat anstelle einzelner Abschnitte der europäischen Kunstgeschichte die in sich geschlossene Kunstgeschichte einzelner Länder und Nationen in den Vordergrund gerückt. Schon 1774 hatte ein französischer Forscher L. M. in seinem Buch „Temples anciens et modernes" die Verschiedenheit der gotischen Baukunst in den einzelnen Ländern beobachtet; jetzt entdeckte man, daß zwischen deutscher Gotik und deutscher Renaissance eigentlich innigere Beziehungen bestehen, als zwischen italienischer Renaissance und deutscher Renaissance. Statt zeitlicher Querschnitte, wie wir sie noch bei Schnaase finden, interessierte nun den Forscher die Kunstentwicklung eines Volkes. Erste Anzeichen findet man in der Romantik. Hatte schon Herder in seinen sprachgeschichtlichen Studien vom Geist der Völker gesprochen, über ihn hinaus immer noch zur universalhistorischen Kulturforschung drängend, so arbeitete zu Beginn des 19. Jahrhunderts Savigny als Jurist den nationalen Staatsbegriff heraus, Eichhorn schrieb seine „Deutsche Staats- und Rechtsgeschichte", Jakob Grimm schuf die deutsche Sprach- und Altertumswissenschaft. Das Gleiche läßt sich für die Geschichtsschreibung, ja für die Nationalökonomie (Schmoller) beobachten. Nach und nach gewann diese Idee an Kraft, doch erst 1885 bis 91 erschien die Geschichte der Deutschen Kunst von Bode, Dohme, Janitscheck, Falke und Lützow, nachdem andere Wissenschaften vorangegangen waren. „Seitdem das deutsche Volk", hieß es im Prospekt, „sich zu einer einigen großen Nation zusammengeschlossen, hat sich auch in seiner Kunstgeschichtsschreibung wieder der Drang nach nationaler Zusammenfassung seiner Eigenart immer kräftiger zu regen begonnen." Auf diesem Weg drang nun die Kunstgeschichte mit feineren Erhellungen ihres konkreten Materials rasch und ohne die beträchtlichen Schwierigkeiten der anderen Wissenschaftsgebiete vorwärts und unterschied innerhalb des zusammenfassenden Begriffs Deutsch bald nicht nur norddeutsch und süddeutsch, sondern fand die Kunstbestimmungen schwäbisch, fränkisch, oberrheinisch, mittelrheinisch, niederrheinisch, die sich unabhängig von den einzelnen Zeitkomplexen als gültig erwiesen. Der kunstgeschichtlichen Aufteilung

folgte die literaturgeschichtliche. Nadler schrieb seine „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften", damit den Begriff der nationalen Literaturgeschichte verfeinernd.

Wohl war man so dem Zwang der Zeitkomplexe Romanik, Gotik, Renaissance und so weiter ausgewichen. Was an zeitlicher Systematik (nach der immer wieder der junge Adept der Kunstgeschichte ringt) verloren gegangen, war an innerer Vereinheitlichung gewonnen worden. Aber es ließ sich eben doch nicht übersehen, daß die Vorstellung Gotik nicht nur reiner Zeitkomplex war, sondern auch eine geistige Haltung bezeichnete, daß diese geistige Haltung weiterhin eine intereuropäische war und die getrennten nationalen Kunststile wieder zusammenführte. Der universale Blick drohte zu schwinden, dessen Bedeutung erneut Dilthey wies, und dem allein nach Dilthey eine wesentliche Erfassung der geistigen Welt möglich ist. Schon Kugler hatte dies gespürt. Damals schon, als scheinbar alles in Deutschland auf die Betonung nationaler Elemente in jeder Lebenserscheinung drängte, — denn die Probleme entwickeln sich ja nicht sauber nach und nach, sondern in verwirrender Verflechtung — hatte Kugler um Erkenntnis von allgemeinen Triebkräften innerhalb der Bildenden Kunst sich bemüht, die aus der Kunst selbst entwickelt werden konnten.

Eine solche Erkenntnis läßt sich in zweifacher Art gewinnen, äußerlich-formal und inhaltlich-geistig. Beide Arten sind durchgeführt worden, bis zum letzten vielleicht die äußerlich-formale Betrachtungsart und Analyse des Kunstwerks, wo eine Linie der Schulverbindungen von Kugler über Burckhardt zu Wölfflin führt. Es ist eine kalte Disziplin, aber erfrischend wie Gebirgsluft gegenüber der national-romantischen Geschichtsschreibung. Auch hier folgten die Literarhistoriker, unter Anlehnung an unsere anschaulich-formalen Begriffe Walzel und Strich[1]).

Um die Erkenntnis von Triebkräften der anderen inhaltlich-geistigen Art hat man immer wieder gerungen. Sie ist sehr viel schwieriger, denn der Kunsthistoriker verläßt hier das Gebiet der reinen Anschauung und deutet. Der systematische Versuch für das Mittelalter ist von Dvořák in seiner Studie „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei" 1918 gemacht worden, — ein Versuch von ungemeiner Wirkung, der aber nach einer Äußerung Dvořáks mir gegenüber zunächst nur die Probe auf ein Programm war, dessen Erfüllung selbst ihm in weiter Ferne stand. Troeltsch war hier 1912 mit seinem Werk „Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen" vorangegangen, die geistesgeschichtlichen Analysen der Diltheyschule bewegen sich in gleicher Richtung.

Damit aber erhebt sich über den nationalen odergar Stammes-kunstgeschichten wieder die mächtige Gestalt eines intereuropäischen Geistes. Differenzierungen werden klein und scheinen bedeutungslos diesem Allgemeinen gegenüber. Sind wir trotzdem weiter gekommen? Genau gesehen stellt sich doch wieder der Zeitkomplex ein, nicht mehr ganz so bäuerisch, sondern mit mehr innerer Kultur. Es ist schließlich dasselbe, ob man Jahrhundert der Gotik sagt oder Geist der Gotik: die von Koloff 1840

[1]) Die Übertragung von Anschauungsbegriffen auf die Literaturgeschichte habe ich in meinem Buch „Spätwerke großer Meister" (Frankfurter Verlagsanstalt 1925) kritisiert, indem ich für die Autonomie wissenschaftlicher Begriffsbildung eintrat.

verspotteten Abteilungen und Unterrabteilungen bleiben. Andrerseits behält das Nationale seine Bedeutung und es ist nicht dasselbe, ob man deutsche oder französische Gotik sagt, mag man nun an den Geist oder an die Form denken, die voneinander nicht trennbar sind. So befinden wir uns offen zugegeben in einer zwiespältigen Lage: halten wir es mit den Zeitkomplexen in dieser oder jener Form, so bekommen wir wohl eine saubere Ordnung im Nacheinander, aber die innere Kontinuität geht uns verloren: warum auf die Gotik die Renaissance folgt, wird keinesfalls einleuchtend. Halten wir es mit der Kunstgeschichte nach Nationen, so haben wir zwar eine Kontinuität von vornherein, verlieren aber den unbestreitbaren intereuropäischen Zusammenhang der Kunst und erklären ebensowenig den Wandlungszwang von deutscher Gotik zu deutscher Renaissance. Einheitlichkeit und Kontinuität werden nur für einen Teil erreicht, dafür dieser Teil aber auch herausgerissen aus der Gesamtschicht. Um es mit Anschauung klar zu machen: das einemal werden Querschnitte gegeben innerhalb eines zeitlichen Komplexes, das anderemal Längsschnitte innerhalb einer Kontinuität; das einemal wird der Zusammenhang der intereuropäischen Kunst betont, das anderemal der Zusammenhang der Kunst eines Volks, aber ebenso wird das einemal die Schicht abgetrennt aus der Masse, das anderemal der Kristall herausgelöst aus der Gruppe. Gewiß, äußerlich läßt sich alles ganz leidlich zusammenkitten und eine jede allgemeine Kunstgeschichte sucht das Gericht der vielerlei Zutaten in einer großen Schüssel zu servieren. Aber damit kommen wir nicht darüber hinweg, daß in der heutigen allgemeinen Kunstgeschichtsschreibung und ihren Dispositionen etwas nicht stimmen will. Wir müssen nach einer Lösung suchen, die gar nicht ganz neuartig zu sein braucht, aber durch eine veränderte Problemstellung der europäischen Kunstgeschichte einen veränderten Aspekt gibt, in der alle Nationen ihre Bedeutung erhalten, aber gleichzeitig auch die Kontinuität des Ganzen bewahrt bleibt.

Die Dynamischen Komplexe

Eine solche Lösung scheint mir der Begriff der dynamischen Komplexe zu bieten. Unter einem dynamischen Komplex der Kunstgeschichte verstehe ich die Summe aller der geistigen Kräfte, die zu einem bestimmten Zeitabschnitt in der künstlerischen Produktion (in unserem Fall in der bildenden Kunst) schöpferisch sich auswirken. Jeder dynamische Komplex setzt sich aus einer Vielheit kleinerer dynamischer Komplexe zusammen: Westeuropa ist ein Komplex gegenüber dem Orient, Deutschland gegenüber Frankreich, Süddeutschland gegenüber Norddeutschland, Schwaben gegenüber Franken. Die einzelnen Kräfte oder Elemente der dynamischen Komplexe sind als Funktionen des anschaulichen Denkens überhaupt anzusehen, die sich in der verschiedenen Veranlagung und Befähigung der einzelnen Kräfteträger, Volk und Rasse, manifestieren. Jedenfalls lehrt die Kunstgeschichte des westeuropäischen Menschen, daß sie stets und selbst in der prähistorischen Kunst vorhanden waren, nie als etwas Neues auftauchen, sondern einzig intermittierend in Erscheinung treten. Konstante Elemente erklären die Kontinuität der kunstgeschichtlichen Wandlung. Die großen Wandlungen aber erfolgen durch die Auswirkung dieser dynamischen Komplexe aufeinander. Uns interessiert gar nicht

mehr wie den Sammler das einzelne Stück (wenn auch kunsthistorische Erziehung unbedingt diese Schulung auf das materielle Objekt durchzumachen hat), sondern der Geist, dessen Exponent das einzelne Kunstwerk ist: auch wir wollen zu dem Aufbau der allgemeinen Geistesgeschichte im Sinn Diltheys unseren Teil beitragen.

Ich schmeichle mir nicht, auch wäre es keineswegs vorteilhaft, mit den dynamischen Komplexen eine völlig neue Lehre aufzustellen, — es genügt, diese Betrachtungsart zu formulieren und auf ihre Bedeutung für unsere Wissenschaft hinzuweisen.

Trotz vielfacher Verwischung und Verflechtung erhellen die drei großen in der Kunst führenden Nationen Europas drei große dynamische Komplexe, die in ihren Elementen zwar variieren, jedoch immer wieder eine typische Verbindung darstellen. Es ist etwas selbstverständliches, Italien das Land der reinsten künstlerisch-sinnlichen Anschauung, Frankreich das Land der anschaulichen Logik, Deutschland aber das Land der Ausdrucksintensität im Anschaulichen zu nennen. Die Kontinuität dieser dynamischen Komplexe macht sich infolge einer Anzahl konstanter Elemente immer wieder geltend, ob man nun Querschnitte oder Längsschnitte durch die Kunstgeschichte legt. Selbst das Kunstwollen findet an ihr seine Grenzen, wie die Übernahme und Verwandlung der französischen Gotik durch Italien zeigt. Ebenso hat die deutsche Kunst alle fremden Einflüsse stets wieder nach ihrer Wesensart absorbiert. Darauf hat Worringer in seinen „Formproblemen der Gotik" hingewiesen.

Jacob Burckhardt hat konstante Elemente eines dynamischen Komplexes deutlich erkannt und in wundervoller Weise für Italien an dem Beispiel der italienischen Renaissance gedeutet. Wölfflin hat in dieser Richtung weiter gearbeitet und in seinem Dürer-Buch konstante Elemente der deutschen Kunst aufgedeckt. Aber die geschichtsphilosophischen Begriffe Burckhardts „Vorbereitung — Höhe — Verfall", die trotz aller Ablehnung doch eine Anlehnung an die Herder-Hegelsche Geschichtstheorie darstellen (nur daß kein gesetzmäßiger Ablauf im Sinne des Fortschritts stattfindet, sondern die einheitliche Linie in vielfache Kurvenbögen zersprengt ist), waren anthropomorpher Art und erklärten keinesfalls die Wandlung, obgleich Burckhardt selbst bekannte: „Das Wesen der Geschichte ist die Wandlung".

Wie geschieht nun die Wandlung der dynamischen Komplexe, in denen konstante Elemente die Kontinuität verbürgen? Es ist klar, daß erst solche Fragestellungen an die kunstwissenschaftlichen Probleme heranführen. Doch fragen wir zunächst einfacher, wann unterbleibt eine Wandlung? Wir kennen Kunstkulturen, wie etwa diejenige Chinas, deren Äußerungen Jahrhunderte lang sich gleich zu bleiben scheinen, in denen zumindest wenig geschulte europäische Forscheraugen kaum eine Änderung erkennen können. Der Grund dafür ist doch wohl, daß der dynamische Komplex ohne Erschütterungen gleichmäßig erhalten blieb. In der europäischen Kunst dagegen, deren proteushafte Wandlungsfähigkeit sie in Gegensatz zu allen anderen Kunstkulturen bringt, finden unausgesetzt Verbindungen der Komplexe unter einander statt, die zu neuen Wandlungen führen. Tatsächlich ist niemals in den einzelnen europäischen Kunstkulturen eine Wandlung eingetreten, ohne äußere Bezugnahme auf einen

anderen Komplex. Es ist eine außerordentlich törichte Behauptung des französischen Kunsthistorikers Mâle, einen Unterschied in der Kunstentwicklung Frankreichs und Deutschlands feststellen zu wollen. Dem fremden Forscher fehlte das Verständnis für den deutschen Komplex, während er nicht erkannte, daß der französische ohne Berührung mit anderen Komplexen zur chinesischen Erstarrung gekommen wäre.

Eine solche Bezugnahme auf andre Komplexe ist nun nie eine zufällige, sondern erscheint als gesetzmäßige Folge der intimen Strukturveränderungen einer zu einem gewissen Zeitpunkt eingetretenen Gruppierung von Elementen im dynamischen Komplex, die ja von uns mit Italien, Frankreich, Deutschland nur in ihrer allgemeinsten Form angedeutet sind. Wir nähern uns hier den Bemühungen Wölfflins um die Grundbegriffe künstlerischer Anschauung, deren Anthithetik einen Lebensprozeß der Kunst andeutet. Doch dürften sich seine in ihrer Teilbarkeit keineswegs erschöpften Grundbegriffe in eine größere und zugleich einfachere Formel zusammenfassen lassen, die sich auf die psychologische Erkenntnis der Reizermüdung, der Reizsteigerung und der Reizgrenze gründet. Diese Formel für die intime Strukturveränderung eines Komplexes heißt Verwirrt — Einfach — Kompliziert. Wird die Reizgrenze erreicht, so tritt eine Reaktion ein und der Boden ist reif für die Einwirkung eines anderen dynamischen Komplexes, aus dem Elemente apperzipiert werden. Ein neuer wenn auch blutverwandter dynamischer Komplex bildet sich, klärt sich wiederum zu einer einfachen Erscheinungsform, um dann mit seinen immanenten Kräften aufs neue dem Komplizierten zuzustreben. So läßt sich als Reaktion auf die komplizierte deutsche Spätgotik die deutsche Kunst von 1510 bis 1630 verstehen. Die Begegnung mit einem neuen italienischen Komplex, der grade den Augenblick seiner lichtesten Einfachheit erreicht hatte, wird von der Spätgotik gradezu erstrebt, bringt aber zunächst Verwirrung. Dann auch hier in intimer Strukturveränderung eine Klärung zum Einfachen und schließlich um 1620 neue Komplikationen. Noch deutlicher ist der Vorgang gegen den Klassizismus hin. Doch tritt wohl auch einmal wie in der französischen Kunst um 1660 der Fall ein, daß die intime Strukturveränderung eines Komplexes gewaltsam unterbrochen wird, indem ein intellektueller Wille Bezug auf einen anderen Komplex (die italienische Kunst und Hochrenaissance) nimmt. Genau gesehen ist die französische Klassik eine Hofkunst nach Colbertscher Anordnung. Es läßt sich nachweisen, daß neben ihr im Stillen die intimen Strukturveränderungen des Komplexes weitergehen.

Der Wandel der europäischen Kunstgeschichte erscheint so als eine stete, beziehungsreiche Neubildung dynamischer Komplexe mit überwiegend konstanten Elementen. Diese Komplexe streben im allgemeinen dahin, den Weg vom Einfachen zum Komplizierten zu machen und werden dann reif, um in Berührung mit anderen Komplexen wiederum eine Neugruppierung ihrer und fremder Elemente von Grund auf vorzunehmen. Dieser Prozeß spielt sich ununterbrochen und fast unmerklich im Kleinen ab, nimmt dann aber ab und zu Riesenausmaße an und skandiert in mächtigen Rhythmen die Kunstgeschichte. Innerhalb der europäischen Kunst, die darum allen anderen Kunstkulturen gegenüber etwas Geschlossenes hat, werden die gleichen Elemente immer bestehen bleiben, mögen sie aktiv in den Komplexen wirken oder latent schlummern. Eine wesentliche Veränderung würde erst eintreten können, wenn etwa

die Millionen Chinas als Träger anderer Elemente Europa überfluten würden [1]). Deshalb wird für den europäischen Forscher die exotische Kunst immer in zweiter Linie stehen. Selbstverständlich behält für uns auch die chinesische Kunst in dem Sinne Wert, wie ihn Glaser in einem Aufsatz des Jahrbuchs der asiatischen Kunst 1924 über „Die Aufgaben und Methoden europäischer Forschung im Bereich östlicher Kunst" entwickelt hat, zumindest zur Erhellung der eigenen Komplexe im Kontrast.

Mit dem Hinweis auf Italien, Frankreich und Deutschland sind die Haupttypen dynamischer Komplexe nur ganz im Rohen angedeutet worden. Die Aufgabe bestände darin: diese Komplexe auf ihre Zusammensetzung hin zu untersuchen, sie in Elemente aufzulösen; diese Elemente dann ihrer Größe und Abstufung nach festzulegen, sie nach Äußerungsmöglichkeit und Variationsfähigkeit ihrer Verbindungen gegenüber den drei Grundkategorien des künstlerischen Gestaltens Raum — Plastik — Farbe zu prüfen; schließlich auf sie hin den Wandel der Kunst zu erkennen und in seinen Gelenken zu bestimmen. Also ein erkenntnistheoretischer und praktischer Teil. Diesen letzten hätte eine allgemeine Kunstgeschichtsschreibung zu erfüllen.

Das ist ein Programm, — und vielleicht fragt man, ob ein solches durchführbar ist. Mir scheint, die Gewähr dafür ist bereits in zahlreichen Arbeiten der jetzigen Generation gegeben. In ihnen taucht sporadisch auf, was zusammenhängend und nach weiterer Durcharbeit zu einer tieferen Erkenntnis der dynamischen Komplexe führen würde. Erst dann würde man „die unermeßliche Ineinanderentwicklung der Kunst aller Jahrhunderte" verfolgen lernen, von der Koloff sprach, und unseren Augen würde sich ein universales Schauspiel lebendiger Kräfte bieten, die gleich Funken hin und her springen, Brände verursachen und wieder nur in Aschenhaufen glimmen. Die verschiedene Gewichtigkeit und das Spannungsverhältnis der einzelnen dynamischen Komplexe zueinander würden der Kunstgeschichte gradezu dramatischen Charakter geben. Keinesfalls würde nur Schicht auf Schicht gehäuft werden wie in jetzigen allgemeinen Kunstgeschichten (so dachte sie sich noch Burger und nicht anders ist die neue Ullsteinsche Kunstgeschichte angelegt) und ebensowenig würde dann noch die Kunst eines Volkes aus dem Zusammenhang gerissen werden, wie es die nationalen Kunstgeschichten, und nicht nur die deutschen, tun. Denn auch hier bekennen wir uns zu einer Gemeinschaft des europäischen Geistes — trotz allem.

---

[1]) Man wird hier eine gewisse Beziehung zur Vererbungstheorie feststellen. Die Erfahrungen der modernen Vererbungslehre zeigen, daß die verschiedenartigsten Eigenschaften — morphologische wie physiologische — in der Erbmasse als feste Einheiten vorhanden sind; diese Einheiten bezeichnet man als Erbfaktoren (Elemente). Diese Erbfaktoren vermischen sich nicht im Erbgang; sie lösen sich auch nicht auf. Wo sie im Erbgang von einer Generation auf die andere übertragen werden, da werden sie als ungeteiltes Ganzes übertragen; nur die Kombination (Komplex), in der sie mit andern Erbfaktoren gemeinsam erscheinen, wechselt. Dieser Wechsel in der Kombination der Erbfaktoren ist es, aus dem die Verschiedenheiten der Tier- und Pflanzenrassen hervorgehen (Löwenstein).

DAS MUSEO VENDRAMIN UND DIE SAMMLUNG REYNST

VON

EMIL JACOBS

Den illustrierten Katalog der Gemäldegalerie des Museo Vendramin hat Borenius kürzlich veröffentlicht [1]). Von den einhundertfünfzig dort in Federzeichnungen wiedergegebenen Bildern hat sich bisher kaum ein halbes Dutzend identifizieren lassen. Wo sind die Gemälde, wo ist das Museo Vendramin überhaupt geblieben? Borenius ist dieser Frage nicht nachgegangen. — Sammlungsgeschichtliche Arbeiten erfreuen sich sonderlicher Beliebtheit heute nicht. Daß sie zu Unrecht vernachlässigt werden, vermögen vielleicht die folgenden Blätter darzutun: in ihnen wird der Versuch unternommen, etwas Licht in den Verbleib des Museo Vendramin zu bringen.

I.

Am Rio Santa Fosca, in jenem Quartier Venedigs, dem die Familie des Dogen Andrea Vendramin (gest. 1478) von Alters her angehörte, steht noch heute der 1499 erbaute, vor allem durch sein Portal merkwürdige Palazzo Vendramin [2]). In diesem hatte Gabriel Vendramin eine großartige Sammlung von Kunstwerken vereint, deren kostbarste Stücke Marc Anton Michiel 1530 notiert [3]). Von all dem reichen Besitz, den er an Häusern, Liegenschaften und industriellen Anlagen sein eigen nannte, war ihm dies *camerino delle antigaglie* der liebste, bei den Mühen und Sorgen seines Lebens hatte er in ihm *uno pocho de riposso et de quiete de hanimo* gefunden, es vor späterer Auflösung sicher zu bewahren, lag dem alternden Sammler vor allem am Herzen. So bestimmte er denn in seinem Testament vom 3. Januar 1548, daß nach seinem Tode vor Zeugen ein notarielles Inventar von seinem gesamten Kunstbesitz aufgenommen werde, daß das *camerino delle antigaglie* geschlossen, ungeteilt und ungeschmälert erhalten werden solle. Am 13. März 1552 fügte Gabriel Vendramin seinem letzten Willen in Gegenwart Tizians noch ein Codicill an, zwei Tage darauf starb er [4]). Erben Gabriels waren Luca, Lunardo, Francesco, Federico, Bortolo, Giovanni und Filippo Vendramin, die Söhne seines Bruders Andrea. Luca als der älteste kam in den Besitz des Palazzo von Santa Fosca. Die testamentarisch angeordnete Inventaraufnahme unterblieb. Im übrigen aber scheinen die Neffen die letztwilligen Verfügungen ihres Onkels respektiert zu haben, denn Hubert Goltz, der 1558 -59 in

---

[1]) The Picture Gallery of Andrea Vendramin by Tancred Borenius. London: Medici Society Ltd. 1923 (British School at Rome). — Besprochen von Oskar Fischel in: Zeitschrift für bildende Kunst Jg. 58. 1924. Monatsrundschau H. 3—4, S. 28 f.

[2]) Paoletti: L' Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia. II Venedig 1893 S. 294 f. Tav. 115. 1; E. A. Cicogna: Inscrizioni Veneziane. I Venedig 1824 S. 47 n. 29.

[3]) Notizia d' opere di disegno pubblicata e illustrata di D. Jacopo Morelli. Bassano 1800. S. 80 ff.; 235 ff. — Ed. Frizzoni. Bologna 1884. S. 214 ff.

[4]) Italienische Forschungen hrsg. vom Kunsthistorischen Institut zu Florenz. Bd. 4. Berlin 1911 S. 55 ff.

Italien reiste, nennt die Sammlung als die der *Haeredes Gabrielis Vendraminii* [1]), und als die der *Vendramini da Santa Fosca* erscheint sie 1561 in Sansovinos kurzem Führer [2]). Wenige Jahre darauf war ihr Besitzstand schwer gefährdet. Mit Schrecken erfuhr Federico Vendramin am 1. Dezember 1565, daß sein Bruder Luca einige Medaillen von großer Seltenheit und kostbare Zeichnungen verkauft habe, daß weitere Stücke für seine Rechnung von Goldschmieden und Antiquaren zum Ankauf angeboten würden. Gemeinsam gingen die Brüder nunmehr gegen Luca vor und erreichten auf dem Rechtswege die Anordnung der testamentarisch von Gabriel vorgesehenen Inventaraufnahme und Versiegelung des Kabinetts. Luca legte ihnen arge Hindernisse in den Weg: fast zwei Jahre, vom August 1567 bis in den März 1569 zog sich die Inventarisierung hin, über die eine erlauchte Gesellschaft von Experten, Sansovino, Alessandro Vittoria, Tintoretto und Orazio Vecellio, Tizians Sohn, wachte [3]). Schon waren die berufsmäßigen Antiquare der Sammlung auf der Spur, allen voran der gewandteste und erfahrenste, Giacomo da Strada. Zwei Monate, bevor mit der Inventaraufnahme begonnen wurde (26. August 1467), schreibt er am 14. Juni 1467 aus Mantua an Herzog Albert von Bayern: *Diese Woche habe ich auch Nachrichten aus Venedig erhalten, wie eines Edelmannes — Vendramin genannt — Erben ihres Vaters Studium verkaufen wollen. Wenn Eure Fürstliche Gnaden davon Verzeichnisse haben wollen, so will ich sie zu meiner Wiederkunft in Venedig selbst machen* [4]), und unter dem 15. Juli schreibt er aus Verona [5]), sobald er nach Venedig komme, werde er des Vendrameni Studium besehen und davon an den Herzog berichten. Aber die Bemühungen des sonst so erfolgreichen Antiquars waren diesmal vergeblich, am 30. August 1567 muß er dem Herzog melden: *Mit des Vendramini studio hab ich nichts können verrichten, denn die Brüder sein gar uneins miteinander* [6]) und umsonst tritt er auch im nächsten Jahr, im September 1568 und noch einmal im April 1570 durch Mittelsmänner an Federico Vendramin heran [7]). So blieb die Sammlung Gabriel Vendramins vorerst erhalten, 1581 nennt sie Francesco Sansovino als die seiner *successori* [8]), und noch 1615 berichtet der Architekt Vincenzo Scamozzi, ein Freund der Familie, der 1600 Gast des damals als Gesandter Venedigs in Paris weilenden Kardinals Francesco Vendramin gewesen,

---

[1]) Hub. Goltz: C. Julius Caesar. Brügge 1563. bb^{verso}; F. v. Hulst: H. Goltzius. 2. éd. Lüttich 1846 S. 23 ff.

[2]) Fr. Sansovino: Delle cose notabili che sono in Venetia. Venedig 1561 Bl. 19. Der Passus steht unverändert in allen Ausgaben bis zu der von 1675, S. 55. Die erste Ausgabe von 1560 und die letzte von 1692 sind mir nicht zugänglich.

[3]) Aldo Ravà, Il *Camerino delle antigaglie* di Gabriele Vendramin, in: Nuovo Archivio Veneto. N. S. Anno 32. T. 39. Venedig 1920 S. 155—181.

[4]) I. Stockbauer: Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V (= Quellenschriften für Kunstgeschichte VIII) Wien 1874 S. 29 ff. —

[5]) Korrespondenzen aus der Zeit der genannten Fürsten, in fünf Bände gebunden, unter dem Namen der *Antiquitätenbände* im Bayer. Reichsarchiv, München, I S. 250; ich gebe die dort erhaltenen deutschen Übersetzungen der italienischen Originale.

[6]) *Antiquitätenbände* I S. 316 a. 317.

[7]) Ravà a. a. O. S. 180 f. — Auch Prospero Visconti scheint sich für Herzog Wilhelm von Bayern 1574 um die Sammlung Vendramin bemüht zu haben, vgl. Mailänder Briefe zur bayerischen u. allgemeinen Geschichte des 16. Jahrh. Mitgeteilt v. H. Simonsfeld (= Abh. der bayer. Akad. d. Wiss. Hist. Kl. Bd. 22 Abt. 2) München 1902 S. 333 Nr. 156.

[8]) Fr. Sansovino: Venetia città nobilissima. Venedig 1581 S. 144.

1612 für die Vendramins gebaut hatte [1]), also gut informiert war, daß das *Studio che fu del Chiarissimo Sig. Gabriele Vendramino . . . si serba sotto sigillo, fino a tanto che venghi alcuno della famiglia che ne abbi diletto* [2]). Seitdem hören wir nichts mehr von der Sammlung Gabriels; daß sie noch 1675 in Sansovinos kleinem Führer genannt wird, beweist nicht ihr Fortbestehen, 1663 weiß Martinioni in seiner Ausgabe von Sansovinos Venetia città snobilissima nichts mehr von ihr zu sagen [3]). Wann sie der Auflösung verfallen ist, cheint nicht bekannt zu sein. Als aus ihr stammend sind mit Sicherheit heute nachzuweisen nur die sog. Familie Giorgiones im Palazzo Giovanelli in Venedig und Jacopo Bellinis Skizzenbuch im British Museum, beide von Marc Anton Michiel genannt. Das Inventar von 1567—1569 hat weitere Indentifizierungen bisher nicht ermöglicht.

II.

Unmittelbar nach der Nennung der Sammlung Gabriel Vendramins fährt Scamozzi in seiner 1615 erschienenen Idea dell' architettura fort: *Il Chiarissimo Sig. Andrea Vendramin a San Gregorio nella sua casa sopra Canal grande ha disposto due stanze, dove con triplicato ordine si ritrovano non poche statue, e cento quaranta petti di varie grandezze, e torsi, e bassirilievi, e vasi, e pietre nobili ed altre petrificate, e buon numero di medaglie antiche, e sette statue del Vittoria in un suo scrittoio d' olivo ed ebano e forse cento quaranta quadri grandi e piccoli di buone pitture* [4]). Dieser Andrea Vendramin war, wenn wir uns auf einen Kenner wie Cicogna verlassen dürfen, ein Neffe jenes Scamozzi befreundeten Francesco Vendramin, der, ein Urenkel des Dogen Andrea, seit 1605 als Kardinal den Patriarchat von Venedig inne hatte. Ihm ist die Leichenrede gewidmet, die Canobio 1619 auf den Patriarchen hielt [5]). Andrea Vendramin ist am 28. November 1629 nach vierzehntägiger Krankheit im Alter von 64 Jahren in der Contrada di S. Vio gestorben, er war also 1565 geboren. In seinem Testament vom 5. August 1621 hatte er u. a. bestimmt, daß seine Gemahlin Elena Contarini den Nießbrauch seines Vermögens haben sollte, ein Codicill vom 20. Februar 1627 gestand ihr das Recht zu, den im Testament von 1621 ausgesprochenen letzten Willen ihres Gatten *di poter alterar, accrescer e ritrattare*. Die Sammlungen Andreas werden im Testament nur mit den Worten erwähnt: *La raccolta delle antiquità, quando non serano smembrate, riusirano un honoratissimo adornamento et stima* [6]).

---

[1]) (Filippo Scolari:) Della vita e delle opere dell' architetto Vincenzo Scamozzi commentario. Treviso 1837 S. 49. 63. 139. — Scamozzi a. a. O. I. 3. 11 S. 266.

[2]) Vincenzo Scamozzi: Dell' idea dell' architettura universale. Venedig 1615 P. I. L. 3. Cap. 19 S. 305.

[3]) Fr. Sansovino: Venetia città nobilissima. Venedig 1663 S. 372 f.

[4]) a. a. O. S. 305.

[5]) Cicogna: Inscrizioni Veneziane I Venedig 1824 S. 70 nr. 116: . . . *quegli che avea il museo era nipote del cardinal Francesco, cioè figlio di Luca q. Andrea q. Luca; ed ad esso è dedicata con molti elogi l' orazione che scrisse il padre Canobio.* — Petrus Georgius Canobius: In funere ill. ac rev. Francisci Vendrameni cardinalis et patr. Venetian. Oratio. Venedig 1619. Widmungsepistel: . . . *En igitur funebrem laudationem . . . in lucem edimus, Amplissimo tuo Nomini prae caeteris ideo consecratum, . . . quia Vendramenae Familiae in illo locupletissimo Musaeo monumenta conservas . . .*

[6]) Nach gütigen Mitteilungen des R. Archivio di Stato in Venedig. — Barbaro, Handschriftliche Genealogie VII S. 207 setzt den Tod des Andrea Vendramin irrtümlich in den August

Ridolfi berichtet im ersten 1646 beendigten, 1648 erschienenen Bande seiner Maraviglie dell' arte über Giorgione: *si ritrasse in forma di Dauide con braccia ignude e corsaletto in dosso, che teneua il testone di Golia, haueua da vna parte vn Caualiere con giuppa e beretta all' antica e dall' altra vn Soldato, qual Pittura cadè dopò molti giri in mano del Signor Andrea Vendramino* [1]). Hieraus zu schließen, der Besitzer sei damals, 1646, noch am Leben gewesen [2]), ist ohne weiteres nicht richtig und nach dem oben angeführten nicht zulässig. Wohl aber könnte man daraus folgern, daß, als Ridolfi seinen ersten Band schrieb, die Galerie des Andrea Vendramin in Venedig noch bestand, ob in den Händen seiner Nachkommen oder bereits in fremden, mag dahingestellt bleiben. Außer diesem einen erwähnt Ridolfi kein Bild weiter aus der Sammlung Vendramin.

Erbe der Sammlung des Gabriel Vendramin ist Andrea nicht gewesen, auch nicht nach 1615, wo Scamozzi Gabriels Sammlung noch als versiegelt nennt, geworden; kein Stück aus Gabriels Sammlung ist bei Andrea nachzuweisen [3]). Aus Andreas eigenen Aufzeichnungen geht hervor, daß er selbst spätestens bald nach 1590 zu sammeln begonnen hat [4]). So gut wie alles hat er gesammelt: Antiken, Gemälde, Holzschnitte, Stiche, Naturalien, Handschriften. Von diesen seinen Sammlungen hat Andrea Vendramin Verzeichnisse anfertigen lassen, ja zum Teil selbst angefertigt, die im Jahre 1627 abgeschlossen worden sind, wie auch die Sammlungen selbst von ihrem Besitzer als in diesem Jahre zu einem Abschluß gekommen betrachtet worden zu sein scheinen [5]). Diese Verzeichnisse sind — und darin beruht ihr Wert — illustriert: Federzeichnungen mit Bister laviert. Der Text, gegen die Illustrationen stark zurücktretend, vorwiegend Lesefrüchte eines Polyhistors wiedergebend, ist nur noch wertvoll für die Beurteilung des Sammlers und der Objekte seines Besitzes, wenn von ihrer Herkunft gesprochen wird, oder sie in gutem Glauben großen Namen zugewiesen werden. Siebzehn Bände Klein-Quart umfaßte dieser Katalog des *Museo Andreae Vendrameno*, wie die Sammlung auf den Titelblättern genannt wird. Zu welchem Zweck sind diese Verzeichnisse geschaffen? Verdanken sie einer — in jener Zeit einzig dastehenden — Laune des Besitzers des Museo ihr Entstehen? Oder sind sie in kluger Absicht angefertigt, um etwa als Verkaufskataloge an Liebhaber versandt zu werden? Hat Andrea Vendramin, jenseits der sechzig und vielleicht schon kränkelnd, vielleicht aber auch durch die Konjunktur bewogen, 1627 den Verkauf seines Museo ins Auge gefaßt? Sie war damals sehr günstig.

Seit Anfang 1627 war in venezianischen Sammlerkreisen der bevorstehende

---

1621. — Testament: Rogiti del notaio Gio Scagnelli. — Tod: Necrologio dell' anno 1629. — Das Testament nennt nur eine Tochter, Chiaretta, und eine Nichte Andreas Laureta. —

[1]) I S. 101 der Ausgabe v. Hadelns.

[2]) Borenius a. a. O. S. 3.

[3]) Foscarini: Letteratura Veneziana. Venedig 1854 (zuerst 1752) S. 411 hat irrtümlich den Uebergang der Sammlung Gabriels an Andrea Vendramin behauptet; vgl. Morelli a. a. O. S. 237; ed. Frizzoni S. 216.

[4]) Andrea berichtet, Hs. Berlin, Staatsbibliothek, Phill. 1893 Bl. 9, von einem Stück seiner Sammlung, das 1590 im Besitz gewesen sei des *Bernardo dall' Orso antiquario, per l'opera del quale mi è capitato.*

[5]) Siehe den nächsten Abschnitt, Anm. 31, Titel von Bd. VII der Verzeichnisse und Anm. 33.

Verkauf der Galerie Gonzaga Tagesgespräch, im September des Jahres wurde er durch den in Venedig lebenden Kunsthändler, den Flamen Daniel Nys perfekt [1]: nur ein Glied, freilich wohl das köstlichste, in der Kette von Erwerbungen, die der Norden, England voran, seit einigen Jahren aus des Südens Schätzen zu machen begonnen hatte. Mit berechtigtem Stolz schrieb Nys: *All the Princes of Christendom, both great and small, were struck with astonishment* [2]). Die demoralisierende Wirkung des Beispiels, das ein Gonzaga gegeben, ist nicht ausgeblieben. Hat auch Andrea Vendramin sie verspürt? Umworben vielleicht von dem Flamen Nys? Jedenfalls hat das Museo Vendramin, wenn nicht vollständig, so doch in seinen besten Teilen, Venedig einige Zeit darauf verlassen, — wann und wie, wissen wir nicht genau —, und ist nach — Holland gewandert.

III.

Die Verzeichnisse des Museo Vendramin sind geschlossen — mit Ausnahme eines Bandes — nach Holland gekommen. Sie erscheinen, sechzehn Bände, in einem schönen Behälter bewahrt, im Besitz von Albert Bentes (geboren 1643), zuletzt *Judicum Amstelodamensium Praeses*. Bentes hat sie wahrscheinlich um 1671, zur Zeit des Todes der Witwe ihres Amsterdamer Vorbesitzers erworben [3]). Mit Bentes' Bibliothek kamen sie nach seinem Hinscheiden (17. II. 1701) im April 1702 in Amsterdam zur Versteigerung, scheinen aber keinen Liebhaber gefunden zu haben oder zurückgezogen worden zu sein. Sie werden, wie folgt, beschrieben: [4])

Musaeum Illustr. Domini Andreae Vendrameni, Artificiose et diligenter delineatum et depictum, addita descriptione, 16 voluminibus, thecae, affabre factae, inclusis, constans. I. de Picturis. II. de Sculpturis. III. de Deis Oraculis, Idolis et Antiquorum sacerdotibus, addita explicatione eorundem rituum et habituum in sacrifiiis usus. IV. Habitus diversarum Nationum. V. de Sacrificiorum et Triumphorum vasculis, Lucernisque Antiquorum, Urnis a liquoribus, Lacrimis atque Vasculis vitreis. VI. De Antiquis Romanorum Numismatibus. VII. Illustrium Venetorum Numismata. VIII. De Annulis et Sigillis Aegyptiorum Scarabaeis, Emblematibus ornatis et aliis signis et figuris in Gemmis et Lapidibus a natura delincatis et incisis. IX. de Rebus naturalibus puris, mixtis atque compositis et in omni genere petritis. X. de Buccinis, Cochleis et Conchis maritimis diversarum Mundi partium. XI. de Mineralibus. XII. de Rebus Indicis et ex aliis mundi regionibus, tam Orientalibus quam Occidentalibus, valde curiosis et visu dignis. XIII. de libris Chronologiarum universalium figuris et coloribus ornatis. De Iconibus aere et ligno incisis Alberti Aldegravii et aliorum Pictorum insignium. De Animantium, Piscium et Avium cujusvis generis forma et Historiis. Plantarum et florum nobiliorum viridario. Mirandis Romanae Urbis Vetustatibus et aliis rebus visu delectabilibus. XIV. de Variis rebus, peculiarem locum non habentibus. XV. De Auctorum Insignium de Christo redemptore scriptis, consideratione dignis. XVI. de Manuscriptis.

Ein paar Jahre später erkundigte sich der Archäologe Gisbert Cuypers bei Jean

---

[1]) Alessandro Luzio: La Galleria dei Gonzaga venduta all' Inghilterra 1627—28. Mailand 1913 S. 70, 138, 142 f. —, über Nys: S. 60.

[2]) Original unpublished Papers illustrative of the life of Sir P. P. Rubens ed by W. Noël Sainsbury. London 1859. S. 325.

[3]) S. unten Seite 33 f.

[4]) Bibliotheca Bentesiana. Sive Catalogus librorum quos collegit Vir amplissimus Albertus Bentes, judicum Amstelodamensium quondam praeses. Amsterdam 1702. [Pars tertia] S. 111 f. nr. 49. — Über Bentes: Johan. E. Elias: De Vroedschap van Amsterdam 1578—1695. I Haarlem 1903 S. 476. — In dem mir vorliegenden, mit handschriftlich zugefügten Preisen versehenen Exemplar des Katalogs (Berlin, Preuß. Staatsbibliothek) fehlt bei Nr. 49 der gesteigerte Preis und ist durch ein einfaches Kreuz ersetzt.

Le Clerc nach den Manuskripten (Deventer, 16. Nov. 1708): *I' ai vu le Catalogue des livres de Mr. Bentes, et vous me feriez un singulier plaisir de m' apprendre, qui est cet Andreas Vendramenus, dont les Antiquités Mss. y sont annoncées et si les matières y sont traités d'une manière qui réponde aux titres, qui promettent certainement beaucoup. Si de tels livres sont bien executés, c' est dommage qu' ils ne soient pas imprimés* [1]). Le Clerc, der eben den Besuch des Abbate, späteren Kardinals Passionei, erhalten hatte, antwortete (Amsterdam 27. Nov. 1708): *I' ai vu le Ms. de Vendramenus, mais je ne sai qui l' a acheté. C' est dans le fonds peu de chose* [2]). So vollkommen vergessen war die Sammlung Vendramin, daß Cuypers, als er seine Frage tat, bereits ein Monument, die Aschenkiste C. I. L. III Suppl. 7167 [3]), aus der Sammlung veröffentlicht hatte, ohne seine Provenienz zu kennen, und der vielgewandte Redakteur der *Nouvelles littéraires* es nicht für nötig hielt, sich sonderlich um den Besitzer der Manuskripte zu kümmern, von denen er mit unverdienter Geringschätzung spricht. Sie waren wohl schon damals in den Händen von Gossuin Uilenbroek, eines der bedeutendsten holländischen Sammler des achtzehnten Jahrhunderts, 1729 jedenfalls finden wir in dem von ihm selbst für die Auktion seiner Bibliothek verfaßten Katalog von den ursprünglichen 16 Bänden noch acht, die Bände I, II, III, V, VI, VII, IX, XI [4]), der fehlenden hatte er sich vielleicht bereits früher entäußert. Nur ein verschwindend kleiner Teil der Bücher kam 1729 zum Verkauf, erst nach dem Tode Uilenbroeks, 1741, nachdem ein neuer Katalog erschienen, ging die Bibliothek in alle Winde auseinander. In diesem zweiten Katalog von 1741 begegnen noch die Bände II. III, V, VI, VII des Verzeichnisses vom Museo Vendramin [5]). Als heute noch vorhanden sind bis jetzt sieben Bände nachgewiesen, vier davon im British Museum, wohin sie mit der Sammlung Hans Sloanes 1753 gekommen sind: I. De Picturis . . ., VIII. De Annulis et Sigillis Aegyptiorum . . ., IX. De Rebus naturalibus . . ., XI. De Mineralibus [6]). In der

---

[1]) Gispert Cuper: Lettres de critique d'histoire, de litterature etc. Amsterdam 1742. S. 365.

[2]) Die Antwort Le Clercs im Nachlaß Cupers, Haag, Kgl. Bibliothek. Hs. S. 43. Abschrift verdanke ich der Güte des Herrn Oberbibliothekars Byvanck.

[3]) G. Cuperi Harpocrates. Utrecht 1694 S. 237: *Apud illustrem Witzium exstat ex oriente allatum monumentum sepulchrale marmoreum . . .*

[4]) Bibliotheca Uilenbroukiana . . . Amsterdam 1729. Libri in 4^0 nr. 779, 1036, 1060, 922, 1017, 1156, 555, 641. — Uilenbroek giebt genaue Kopien der Titel der Handschriften; danach steht das Jahr 1627 auf den Titelblättern III, V, IX, XI. Für VI giebt Uilenbroek a. a. O. 133 nr. 1017. kein Jahr an. Für I, II, IX, XI s. unten Anm. 33. Für VII gibt Uilenbroek den Titel, a. a. O. S. 152, nr. 1156: *Illustrium Venetorum Numismata. Sive Raccolta di Medaglie de Nobili Veneziani . . . Dell' Anno MCCXC. al' Anno MDCXXVI.* — Für Uilenbroeks Sammlungen vgl. den von ihm selbst verfaßten Katalog der Münzen, Gemmen und Skulpturen, den Sigebert Haverkamp nach seinem Tode herausgab: Museum Uilenbroekianum. o. O. u. T. [Amsterdam: J. Schouten 1741], wovon ein Exemplar in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel. — Nicht zugänglich war mir leider: Catalogue de desseins, d'estampes et de tableaux de la succession de M. G. Uilenbroek, Amsterdam: C. Weyers (1741).

[5]) Altera Bibliotheca Uilenbroukiana . . . Amsterdam: S. Schouten (1741)) Libri in 4^0. nr. 823, 842, 703, 797, 991

[6]) S. Ayscough: A. Catalogue of the manuscripts preserved in the British Museum hitherto undescribed. London 1782. Bd. I = I S. 380 nr. 4004, VIII = I S. 365 nr. 4005, IX = II S. 656 nr. 4006, XI = II S. 678 nr. 4007. — Genaue Beschreibungen finden sich bei Giuseppe Fanchiotti: I. Mss. Italiani in Inghilterra. Ser. I Vol. 1. London: (Carolina Rovelli) 1899, für I = Sloane 4004 *De Picturis . . .* 1627: S. 149 nr. CXI; VIII = Sloane 4005 *De annulis et sigillis . . . in musaeo Andreae Vendrameno repositis*, ohne Jahr: S. 149 f. nr. CXII; IX = Sloane 4006 *De rebus naturalibus . . . Anno Domini* 1627:

Bibliothek Zaluski (1747 dem Publikum geöffnet, 1764 dem polnischen Staat geschenkt, dann nach Petersburg in die Kais. öff. Bibliothek überführt, jetzt wieder) in Warschau befindet sich: XIII. *De Libris Chronologiarum universalibus ... Anno Domini MDCXXVII* [1]). Den Band V, *De Sacrificiorum et Triumphorum vasculis* erwarb 1741 aus Uilenbroeks Bibliothek Jacques Philippe d' Orville, damals Professor in Amsterdam, er ist heute in der Bodleian Library in Oxford [2]). Band II. *De Sculpturis* gehört der Bibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin [3]). — Die Zählung der Bände ist, wie es scheint, nur für den Katalogisierungszweck bei der Versteigerung eingeführt, sie fehlt den Bänden selbst. Bentes' Verzeichnis gibt die Titel gekürzt wieder, in den Uilenbroekschen Katalogen erscheinen sie ungekürzt.

Abgesprengt von dieser geschlossen noch 1701 in Bentes' Besitz befindlichen Reihe hat sich noch ein Band des Museo Vendramin erhalten. Ob Bentes ihn gehabt, im Laufe seines Lebens aber etwa durch Verleihen verloren, ob für den Vorbesitzer ein gleiches anzunehmen, ist mit Sicherheit nicht zu sagen. Fest steht jedenfalls, daß denen, die die in ihm wiedergegebenen Monumente in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts besaßen und beschrieben, den Cuypers, Uilenbroek, Papenbroek und Oudendorp dieser Band nicht bekannt gewesen ist [4]). Er taucht erst auf in der Bibliothek

---

S. 150 nr. CXIII; XI = Sloane 4007 *De mineralibus ... Anno Domini* 1627: S. 151 nr. CXIV. — Außerdem gehört zu diesen Katalogen die Hs. Sloane 784, Fanchiotti S. 50 f. Nr. LXXII: *Raccolta di curiosi discorsi sopra le virtù di diverse pietre preciose, cavata da antiqui manoscritti, ed ridotta in questa forma da me Andrea Vendramino nella sua istessa lingua*, wiederkehrend Bd. XI = Sloane 4007, Fanchiotti S. 151, fol. 70 ff., vielleicht Autograph Andreas. Sonst sind die Hss von einer Schreiberhand geschrieben. Die Hss sind in Neubänden, mit Ausnahme von Sloane 784: *antica rilegatura in cartone coverta di carta con pelle*. — Die Zugehörigkeit von Sloane 4010, Fanchiotti S. 152 nr. CXV: *Libretto di muschi, lichene fuchi e coralline* zu den Vendraminhandschriften ist zweifelhaft. — Irrtümlich haben Crowe und Cavalcaselle, A. History of Painting in Northern Italy II Lodon 1871, S. 481 f. angenommen, der Band *de Picturis* sei veröffentlicht worden, und sprechen von einem *cut*, das Andrea Vendramin nach dem Gemälde des Palma Vecchio (Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 197 a) *had caused to be engraved*. Allerdings figuriert im alten Katalog der gedruckten Bücher des British Museum unter Nr. 5546: Museum Vendramenum 4to 1627, und erscheint so auch in: The First Proofs of the Universal Catalogue of Books on Art. London 1870 S. 2045, *but the book is not now there and cannot be found in the present catologue*, wie mir die Direktion der Britisch Museum Library gütigst schrieb. Es liegt eine Verwechselung mit der Handschrift vor.

[1]) Janocki: Specimen Catalogi Cod. Mscr. Bibliothecae Zaluskianae. Dresden 1772 S. 102.

[2]) F. Madan: A. Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford. Vol. 4. Oxford 1897 S. 137 nr. 17417 = d'Orville 5. 39, von Borenius übersehen. — Für die Jahresangabe 1627, die bei Madan fehlt, s. Anm. 31.

[3]) *De Sculpturis repositis in Museis Dñi Andree Vendrameno* (Wappen) *Anno Dñi MDC. XXVII* Signatur: IV x 4. Moderner Pappband (18/19 Jh.). Enthält: (Bl. I ungez.:) Bücherverzeichnis; (II leer); (III—VI ungez.:) Allgemeines über Skulpturen; (VII leer); (Bl. VIII—XI ungez.:) Verzeichnis der Skulpturen in alphabetischer Reihenfolge; Bl. 1—48 (Libro primo) mit rund 70 Zeichnungen von Statuen und Statuetten, z. T. bezeichnet, und rund 10 Zeichnungen von *Torsi* (Bl. 47, 48); Neu beginnende Zählung Bl. 1—71: *Libro Secondo* mit rund 80 Zeichnungen von Büsten, fast alle benannt. In beiden Büchern ist ein Teil der Monumente mit Erläuterungen versehen; Bl. 72—91: *Diverse Sculture di minor stima che sono disperse per adornamento, poste nella Corte & Sotto portico nelle Scalle & altri luoghi della Casa* ... rund 70 Büsten z. T. mit Konsolen, Statuetten, Reliefs in Zeichnung wiedergegeben, fast alle ohne Benennung; Bl. 88—90: *Filosofi, et Sibille che sono nel compartimento delli Libri*, Zeichnungen von 17 Büsten, bezeichnet. — Dafür, daß ich die Hs. in Freiburg benutzen durfte, bin ich der Direktion der Bibliothek der staatlichen Museen zu besonderem Danke verpflichtet.

[4]) S. unten Seite 26. 33.

der beiden Meerman, also in Holland. Zu der von Gerard Meerman 1764 erworbenen Bibliothek des Collège von Clermont, des Collegium Parisiense der Jesuiten, hat er schwerlich gehört. Mit den Clermont-Meerman-Phillipps-Handschriften ist er 1887 in die Preußische Staatsbibliothek zu Berlin gekommen: *De Antiquorum Tumulis, Vasculis, Urnis a cinere atque mortuorum monumentis in Andreae Vendrameno museo collocatis.* (Wappen) *Anno Domini MD. C. XXVII* [1]). Dieser Band bildet für uns das sehr willkommene Supplement zu dem zweiten in Bentes' Reihe aufgeführten, in der Berliner Museumsbibliothek erhaltenen: *De Sculpturis Repositis in Museis Dūi, Andreę Vendrameno.* (Wappen) *Anno Dūi. MDCXXVII.*

Zu diesem Band *De Sculpturis* bemerkte sein einstiger Besitzer Gossuin Uilenbroek im Katalog seiner Bibliothek von 1729: *Marmora et statuae quae Ampl. D. Gerardus Reinst ex Italia in has oras attulit ac edidit in hoc Manuscripto inter alia reperiuntur delineata et ex hoc museo translata sunt* [2]).

IV.

Die Antiken aus Andrea Vendramins Besitz sind, wenn nicht sämtlich, so doch zum größten Teil nach Holland gekommen. In den Händen von Gerrit Reynst finden wir sie wieder, seine Sammlung ist die erste große Antikensammlung in Holland.

Seit geraumer Zeit bereits hatten die archäologischen Studien in den Niederlanden eine Stätte gefunden, suchende Gelehrsamkeit, Sammlertrieb und künstlerische Betrachtung vereinten sich hier in glücklicher Weise. Den Brüsseler Palast des Kardinal Granvella zierte eine Sammlung antiker Statuen, in Granvellas Dienst stellte Pighius eine Zeitlang seine Arbeitskraft. Mit gleicher Liebe hing Peter Paul Rubens am Altertum als Künstler, Sammler und Gelehrter, und nachdem er sich von der Antikensammlung Sir Dudley Carletons, die er erworben, wieder getrennt, brachte er noch eine neue ansehnliche zusammen.

In Holland war Rembrandt bemüht Antiken, Originale wie Abgüsse, an sich zu bringen. Scaliger, Casaubon, Saumaise, Meursius, Cluver, Voss arbeiteten mit gelehrtestem Fleiß, aber nicht immer in unmittelbarer Anschauung für das Verständnis der erhaltenen Überreste des Altertums. Inschriften, Münzen und Werke der Kleinkunst waren wohl des öfteren in größeren Sammlungen bereits vereinigt, und den römischen Reliquien gingen Lokalantiquare wie die beiden Smetius mit Eifer nach, aber antike

---

[1]) Philipps 1893; Bibliotheca Meermanniana ... T. 4. 1824 nr. 815; Valentin Rose: Verzeichnis der lateinischen Handschriften Bd. 1 Berlin 1893 (Die Handschriftenverzeichnisse der Kgl. Bibliothek zu Berlin Bd. 12) S. 482. Roses Recensent im Zentralblatt für Bibliothekswesen 11. 1894 S. 86 dachte irrtümlich an den Palazzo Vendramin-Calergi am Großen Kanal, dessen Sammlungen im 19. Jahrh. in den Besitz der Bourbonen kamen. — Auf fünf ungezählte Blätter, von denen Bl. (III) ein Bücherverzeichnis, (IV) den *Indice* der in dem Bande enthaltenen Antiken trägt, folgen 24 gezählte Blätter, auf denen rund fünfzehn antike Monumente verschiedener Art dargestellt werden, z. T. mit Erläuterungen. Bl. 25 26, 27, 28 tragen keine Folierung und sind leer. Dann fährt die Foliierung auf Bl. 29, 30 mit 40, 41 fort, beide Blätter sind leer. — Auf dem Einbandrücken, Pergamentumschlag: *N° IV.*, vielleicht ursprüngliche Nummer des Bandes in der Reihe der Verzeichnisse des Museo Vendramin. — Weitere Behandlung der Hs. an anderer Stelle behalte ich mir vor.

[2]) A. a. O. S. 137 nr. 1036.

Skulpturen waren in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in Holland kaum zu finden. Bisher ist außer Rembrandt in dieser Zeit kein Sammler von Bedeutung bekannt geworden. Was er von Antiken besessen, ist im Inventar seines Hauses verzeichnet. Dies Inventar ist im Jahre 1656 aufgenommen [1]), zwei Jahre vor dem Tode Gerrit Reynsts. Diesem Zeitgenossen Rembrandts verdankt Holland die erste große Sammlung antiker Skulpturen.

Auf welchem Wege die Antiken des Museo Vendramin in Gerrit Reynsts Besitz gekommen sind, ob sie direkt von Andreas Erben erworben wurden oder sich zuvor in anderen Händen, etwa denen Jan Reynsts befunden haben und erst nach dessen Tod an seinen Bruder Gerrit gelangten, habe ich nicht ermitteln können.

Der Name der Brüder Reynst, Sammler beide und beide Sammler ersten Ranges, ist mit Venedigs einstigem Kunstbesitz aufs engste verknüpft.

Um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts lebte in Amsterdam Gerrit Reynst, ein vornehmer Kaufmann und Reeder. Er war einer der ersten, der Schiffe nach Ostindien laufen ließ (1599), Mitbegründer der niederländisch-ostindischen Handelsgesellschaft und der zweite in der Reihe der Generalgouverneure von Niederländisch-Indien (seit 1613/14); als solcher ist er dort 1615 gestorben [2]). Unter seinen sieben Kindern waren zwei Söhne, Gerrit und Jan Reynst. Diesem Brüderpaar hat Carlo Ridolfi am 25. Juni 1646 den ersten Band seiner *Maraviglie dell' arte* zugeeignet. In der Dedikationsepistel wird nach dem Vater den beiden Söhnen die gebührende Lobeserhebung zu Teil: wie Jan als holländischer Kommissar in Paris durch die Verleihung der Ritterwürde seitens des Königs von Frankreich ausgezeichnet worden, Gerrit als *zelante e prudente Senatore* seiner Verdienste um das Vaterland willen höchste Anerkennung allgemein genieße. Vor allem aber werden sie als Sammler und Maecene gepriesen, *havendo elleno con generoso dispendio erette in Venetia ed in Amsterdamo due famose Galerie, ove si ammirano opere molte di Raffaello, di Gio. Bellino, del Correggio, del Parmegiano, di Titiano, del Tintoretto, di Paolo, e di qual si voglia altro insigne Pittore ... Et à chi più dovevasi la tutela de' Pittori, che alle V. V. S. S. Illustrissime? dalle cui liberali mani ricevono i Professori viventi continue gratie e favori? Lo attestino i medesimi ed il Signor Nicolò Renieri loro particulare amico ...* [3]). Der ehrenden Widmung, die ihn an erster Stelle nennt, hat sich Jan Reynst, der jüngere der beiden Brüder, nur wenige Wochen erfreut, ihr öffentliches Erscheinen bei Ausgabe des Ridolfischen Werkes, 1648, nie erlebt.

Jan Reynst, geboren 1601, lebte als Kaufmann, nachweislich schon in den dreißiger Jahren, zu Venedig. Im Jahre 1645, damals in Holland, erhielt er von den Generalstaaten den Auftrag, mit der französischen Regierung über die Restitution niederländischer Schiffe, die die Franzosen im Mittelmeer genommen hatten, zu ver-

---

[1]) Über Rembrandts Antikenbesitz s. zuletzt Carl Neumann: Aus der Werkstatt Rembrandts. Heidelberg 1918 S. 140 ff. — F. Schmidt Degener, Rembrandt en Homerus, in: Feestbundel Dr. Abraham Bredius aangeboden. Amsterdam 1915, I S. 25 ff. II Taf. 6—12.

[2]) Johan. E. Elias: De Vroedschap van Amsterdam 1578—1795. Deel I Haarlem 1903 S. 373 f. Nr. 122 e.

[3]) Carlo Ridolfi: Le Maraviglie dell' Arte. Hrsg. von Detlev Freiherrn von Halden. P. I Berlin 1914 S. 1 ff.; II Berlin 1924 S. 35. — Renieri war Hofmaler des Königs von Frankreich in Italien.

handeln. Am 6. September kam er in Paris an. Am 2. Mai 1646 schließt er den Bericht über seine Unterhandlungen mit der Anzeige, daß er von Paris nach Venetien zurückgehe. Die Mission war erfüllt, auch zur Zufriedenheit Frankreichs: der König verlieh dem holländischen Kommissar die Ritterwürde. Am 26. Juli 1646 ist Jan Reynst in Venedig gestorben. Er war unverheiratet. Aus einem bei einem seiner Besuche in Amsterdam angesponnenen zarten Verhältnis hinterließ er eine 1642 geborene Tochter, Constantia Reynst [1]).

Von den zwei Galerien, der einen in Venedig, der anderen in Amsterdam, die die Brüder Reynst, nach Ridolfis Zeugniß in der Vorrede zum ersten Bande, gegründet hatten, erscheint im Text der Maraviglie nur die des Jan Reynst, dessen Bilderbesitz sich zum größeren Teil in Venedig, zum kleineren in Amsterdam befand [2]). Ob die Brüder die beiden Sammlungen gemeinsam besaßen, läßt sich nicht mehr entscheiden und ist auch zu wissen unwichtig, fest steht, daß Gerrit Reynst nach dem Tode seines Bruders die Bilder Jans, wenigstens zum Teil, erbte.

Gerrit Reynst, geboren 1599, Kaufmann in Amsterdam, bekleidete dort hohe Würden, war Rat 1646—1658, Schöffe 1650, Obmann der Kloveniersdoelen 1652 [3]). In letzterer Eigenschaft hat ihn Bartholomeus van der Helst gemalt [4]). In Italien ist er wohl gewiß einmal gewesen [5]). Gerrits Reichtum erreichte ein auch für Amsterdam ungewöhnliches Maß: im Jahre 1645 verrechnete er während elf Monaten über die Wisselbank 650 400 Gulden [6]). Sein *köstliches Haus* lag an der Ostseite der Keizersgracht, jenseits der Hartestraat, *innen gleich einem Königsschloß, eines der berühmtesten Häuser in Amsterdam, in Ansehung der köstlichen Gemälde und anderer ausländischer weither gebrachter Kostbarkeit, welche fremde Raritäten wohl*

---

[1]) Elias a. a. O. I S. 374 Nr. 122 ee; S. 377 Bijl. 2 cc. — Bericht vom 6. 9. 1645 im Algemeen Rijksarchief, Haag, nach gütiger Mitteilung der Direktion.

[2]) Vgl. Ridolfi I S. 251, 340. — Als Ridolfi 1642 seine Vita des Tintoretto herausgab, scheint er die Gallerie Reynst entweder nicht gekannt zu haben, vgl. ed. Hadeln II. S. 55 A. 4 — der Zusatz ist im Sommer 1646 gemacht, denn Jan wird *Cavaliere* genannt — oder Jan Reynst hat damals das Bild des Tintoretto, die Familie Pellegrina, noch nicht besessen, das nach Jans Tode nicht an Gerrit Reynst kam, sondern an den Freund der Brüder Nic. Renieri. Für den Bilderbesitz Jan Reynsts vgl. Hadelns Index zu Ridolfi, II S. 355.

[3]) Elias a. a. O. I S. 447, Nr. 153. — Gerrit Reynst wird Heer van Niel genannt. Die Herrschaft, bei Antwerpen, gehörte bis 1644 Joan Carlo Smissaert, dem Mann von Gerrits Tante Constantia. Ridolfi nennt Jan Reynst Signore di Niel, Gerrit aber nur Senatore d'Amsterdamo. Also ist es wahrscheinlich, daß Niel nach Smissaerts Tod (20. Jan. 1644) zuerst an Jan und nach dessen Tod erst an Gerrit Reynst kam. Vgl. Elias a. a. O. I S. 375 Bijl. 2; S. 373 e unter ff.

[4]) D. C. Meijer jr., De Amsterdamsche Schutters-Stuckken in en buiten het Nieuwe Rijksmuseum, in: Oud-Holland Jg. IV 1886 S. 236, gemalt 1655; vgl. E. W. Moes: Iconographia Batava S. 272 Nr. 6404. Das Gerard Reynst benannte Portrait, von Karel Du Jardin gemalt, im Rijksmuseum zu Amsterdam stellt nicht diesen dar, sondern vielmehr seinen Sohn Jan Reynst, geb. 1636, gest. 1695, der mit Du Jardin zusammen 1674 in Jtalien war. Vgl. Elias a. a. O. I 447 nr. 153; S. 393 nr. 127 Bijl. 1. Feststellung von Prof. Hans Jantzen, von der Direktion des Rijksmuseums bestätigt.

[5]) Ch. Kramm: De Levens en Werken der hollandsche en vlamsche Kunstschilders. 4. Amsterdam 1861 S. 1365 glaubte sich zu erinnern, irgendwo gelesen zu haben, Reynst sei zusammen mit dem Maler Pieter van Laer in Italien gewesen, das müßte vor 1639 gewesen sein, in welchem Jahr van Laer Italien verließ. — Ich habe die Stelle nicht finden können.

[6]) Elias a. a. O. I S. 447, Nr. 153.

auf drei Tonnen Goldes geschätzt werden, eher mehr denn weniger [1]). Seit 1631 war er verheiratet mit Anna Schuyt, die ihm 1636 einen Sohn, Jan, gebar. Gerrits Leben setzte ein Unglücksfall ein vorzeitiges Ende: am 29. Juni 1658 stürzte er auf der Keizersgracht ins Wasser und ertrank [2]). Wie sehr ist es zu beklagen, schrieb damals der von Reynst beschäftigte Kupferstecher Jeremias Falck, daß der gute Herr so elendig umgekommen, *denn bey dieser Zeit wenig solche Liebhaber zu finden seyndt* [3]).

In der Tat ist Gerrit Reynst ein Sammler und Mäzen von hervorragender Bedeutung gewesen. Wie seine Sammlung antiker Skulpturen die erste große ihrer Art in Holland war, so vereinigte seine Gemäldegalerie zum erstenmal für Holland italienische Meister in größerer Anzahl und z. T. erwählten Stücken.

Sowohl seine Sammlung antiker Skulpturen wie seine Gemäldesammlung hat Reynst stechen lassen, vor der Vollendung beider Kupferwerke ist er gestorben.

Das die Antiken enthaltende Werk ist in zwei, nur im Titel verschiedenen Ausgaben erschienen. Die eine trägt den Titel [4]):

D. Gerardi Reynstii Collectorum Signorum Veterum Icones. Afbeeldingen der Oude Beelden Bij een Vergadert door De Heer Gerard Reynst. — Amstelodami Ex Officina Nicolai Visscher, Cum Privilegio Ordinum Hollandiae et Westfrisiae. Ohne Jahr. Fol.

Die andere ist betitelt [5]):

Signorum veterum Icones Per D. Gerardum Reynst Urbis Amstelaedami Senatorem ac Scabinum dum viveret Dignissimum Collectae. — Afbeeldingen Der Oude Beelden Bij een Vergadert door De Heer Gerard Reynst in syn Leven Hoogwaardig Raad en Schepen der Stadt Amsteldam. — Amstelodami Ex Officina Nicolai Visscher, Cum Privilegio Ordinum Hollandiae et Westfrisiae. Ohne Jahr. Fol.

Das Werk enthält, den Kupfertitel nicht mitgerechnet, eine Folge, bezeichnet A—M, je mit der Bezeichnung der dargestellten Skulptur, darauf eine weitere Folge von 98 bezifferten Blättern, von denen Blatt 1—66 ebenfalls Bezeichnungen des Dargestellten haben, von Blatt 67 an fehlen sie, zweifellos infolge des vorzeitigen Todes Reynsts.

Mindestens zwei Drittel der hier abgebildeten Antiken stammen aus dem Museo des Andrea Vendramin, wie ein Vergleich der Kupfer mit den Zeichnungen im Katalog-

---

[1]) M. Fokkens: Beschrijvinge der wijdt-vermaarde Koop-stadt Amstelredam. 2. Druck. Amsterdam 1662 S. 71, 315. Vgl. Frits Lugt: Mit Rembrandt in Amsterdam. Berlin 1920 S. 65 f.

[2]) H. Bontemantel: De Regeeringe van Amsterdam (1653—1672) hrsg. v. G. W. Kernkamp. 'sGravenhage 1897 (Werken uitg. door het hist. Genootschap. Serie III N. 7. 8) II S. 105.

[3]) Neue Preußische Provinzialblätter. Königsberg 1847 Bd. 4 H. 1 S. 6.

[4]) Exemplar in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel. Diese Ausgabe wohl die Ed(itio) pr(inceps) Oudendorps, s. u. Seite 33 Anm. 2. 3.

[5]) Exemplar in der Universitäts-Bibliothek zu Göttingen — Vgl. Clarac: Musée de sculpture T. 3. Paris 1850 S. CCLXV, der das, wie es scheint, unvollständige Exemplar des Cabinet des estampes der Bibliothèque Nationale zu Paris benutzte. — S. Reinach: Répertoire de la statuaire grecque et romaine. T. II. 1 Paris 1879 gibt aus den *Icones* drei Abbildungen, S. 587 n. 2 = Icones 24, S. 406 n. 3 = 17, S. 251 n. 4 = 4, deren Bausen er. z. T. Adolf Michaelis verdankte.

band II ohne weiteres lehrt [1]). Die Stiche stellen nur Rundbilder dar. Das Werk ist unvollendet: nicht im Stich vorliegende Rundbilder, aus der Sammlung Vendramin stammend, erscheinen zur Zeit des Todes von Reynsts Witwe im Amsterdamer Kunsthandel. Der Titel des Werkes, jedenfalls der an zweiter Stelle oben angeführten Ausgabe, ist nach Reynsts Ableben hinzugefügt (*dum viveret*!).

Außer den Rundbildern, die sich im Katalog *De Sculpturis* des Museo Vendramin finden, hat Reynst aber auch die Antiken, wenigstens zum Teil, besessen, die in jenem von der Katalogmasse abgesprengten Band *De Antiquorum Tumulis* . . . in Abbildung wiedergegeben sind. Denn nach dem Tode von Reynsts Witwe treffen wir Stücke aus diesem Teil von Andreas Sammlung im Besitz von Jan Six und Nicolaes Witsen zu Amsterdam. Die Erinnerung an ihre Provenienz war freilich bereits verloren, weil der ihre Abbildung enthaltende Katalogband den Liebhabern, die sie ihr eigen nannten und beschrieben, nicht zur Hand war [2]), wie er vielleicht schon Reynst nicht zur Verfügung gestanden hatte. Die Reproduktion dieser Antiken ist, wenn geplant, durch Reynsts Tod vereitelt worden.

Die Bezeichnungen der aus der Sammlung Vendramin stammenden Monumente in den Reynstschen Icones stimmen genau mit den im Katalog des Museo Vendramin gegebenen überein, abgesehen davon, daß an Stelle der italienischen Formen des Kataloges in den Icones die lateinischen gesetzt werden. Nur einmal wird ein *Ottaviano* des Kataloges (II. 5) zu *Augustus* (23), und ein anderes Mal ein *Giove* (II. 30) zu *Jupiter Ammon* (42) in den Icones. Die Bezeichnungen des Kataloges war auf den Monumenten selbst nicht in irgend welcher Form angebracht, wie sich aus dem Augenschein der heute noch vorhandenen Stücke ergibt. Daß Andrea Vendramin und Gerrit Reynst, unabhängig voneinander, zu übereinstimmender Benennung der Monumente, darunter zahlreicher Porträts, gekommen, darf als ausgeschlossen gelten. Bezeichnungen wie *Dea Vesta* (II. 25) = *Vesta* (E), *Flora* (I. 8) = *Flora* (4), *Dea Abondanza* (I. 5) = *Abundantia* (6), und nun gar ein *Tullo Hostilio* (I. 4) = *Hostilius* (2) sind in dieser Gleichheit nur denkbar, wenn der Katalog Andrea Vendramins im Besitz von Gerrit Reynst war. Hat aber Reynst diesen Band *De sculpturis* (II in Bentes' Bibliotheksverzeichnis) besessen, so sind ohne Zweifel auch die übrigen Bände (I, III—XVI in Bentes' Bibliotheksverzeichnis) in seinen Händen gewesen, denn geschlossen, in einem schönen Behälter bewahrt, erscheinen diese Bände (vor 1702) in Bentes' Besitz. Un-

---

[1]) Hier eine Konkordanz der *Icones* mit dem Bande *De Sculpturis* in der Bibliothek der Museen zu Berlin. Für die Berliner Handschrift gebe ich Buch und Blattzahl (vgl. Anm. 3, S. 21). Wo auf einem Blatt mehrere Skulpturen abgebildet sind, zähle ich sie von links nach rechts mit Buchstaben.

A = I 3	2 = I 4	11 = I 13	26 = II 38	35 = II 7	46 = II 65B	56 = II 46
B = I 2	3 = I 44B	16 = I 23A	27 = II 1	36 = II 50	47 = II 26	58 = II 45
C = I 16	4 = I 8	17 = I 31	28 = II 47	37 = II 23	48 = II 37	59 = II 36
E = II 25	5 = I 12	18 = I 22B	29 = II 3	38 = II 60	49 = II 20	60 = II 39
F = II 17	6 = I 5	19 = II 21	30 = II 9	39 = II 10	50 = II 69A	61 = II 2
G = II 31	7 = I 26	20 = II 19	31 = II 56B	41 = II 8	51 = II 14	62 = II 66B
H = II 29	8 = I 33	22 = II 33	32 = II 56A	42 = II 30	52 = II 64	79 = II 28
J = II 27	9 = I 19	23 = II 5	33 = II 49	43 = II 11	53 = II 51	92 = II 22
M = II 15	10 = I 17	25 = II 52	34 = II 13	45 = II 16	55 = II 18	93 = I 21

[2]) S. Anm. 1, 2, S. 33.

bedenklich dürfen wir damit feststellen: Gerrit Reynst hat sämtliche 16 Bände des Katalogs des Museo Vendramin besessen. Wahrscheinlich ist er es, der den Behälter dazu hat anfertigen lassen.

Wenn Reynst diese 16 Bände des Katalogs der Sammlung Vendramin besessen hat, wenn beträchtliche Teile der Antiken dieses Museo in seinen Händen sich befunden haben, so ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß er noch andere Teile, wenn nicht überhaupt das gesamte Museo Vendramin s. Z. an sich gebracht hat. Fokkens, in seiner Beschreibung von Amsterdam 1662 [1]), nennt von Reynsts Sammlungen die *herrlichen Gemälde, die römischen Antiken und andere ausländische weithergeholte Raritäten*, darunter auch *Indiaansche*, letztere bei einem Amsterdamer Großkaufmann, bei dem Sohne eines Generalgouverneurs von Niederländisch-Indien, an sich gewiß nichts außerordentliches, und es läge kein Grund vor, hier an die Raritäten zu denken, die Band XII des Katalogs der Sammlung Vendramin: *De Rebus Indicis et ex aliis mundi regionibus, tam Orientalibus quam Occidentalibus* beschreibt, wenn sich nicht erweisen ließe, daß Reynst außer den Antiken noch andere Abteilungen aus Andreas Museo erworben hat.

Dieser Beweis läßt sich erbringen für die Gemälde.

V.

Gerrit Reynst hat die Gemäldegalerie des Museo Vendramin, wenn nicht vollständig, so doch zu einem Teil in seinem Besitz gehabt.

Das Bilder aus der Sammlung Reynst enthaltende Werk ist als *Cabinet Reynst* rühmlich bekannt. Unvollendet, wie das den Antiken gewidmete Werk erschien es nach 1660, vor 1671 unter dem Titel [2]):

> Variarum imaginum a celeberrimis artificibus pictarum caelaturae elegantissimis tabulis repraesentatae. Ipsae picturae partim extant apud viduam Gerardi Reynst, quondam huius urbis senatoris ac scabini, partim Carolo II. Britanniarum Regi a Potentissimis Hollandiae West-Frisiaeque Ordinibus dono missae sunt. Amstelodami. o. J. Fol.

Auf vierunddreißig Blättern werden 33 Gemälde wiedergegeben. *Ich bin sehr geylet worden mit dem Werk von dem Amsterdamschen Ratsherrn und könnte es auch hindansetzen, weil etwass dabey zu thun war und ich by 2600 Gulden von seiner Arbyt genossen und war Hoffnung noch wol 1000 Gulden by ihm zu verdienen gewäst, wenn der gutte Herr nicht so ellendig umgekommen wäre*, schreibt Jeremias Falck, von dem zahlreiche Stiche im Kabinet Reynst herrühren, bald nach Reynsts Tod, im Dezember 1658 an Hevelius [3]). Die vorhandenen Blätter lehren uns nur einen Teil des Reynstschen Bilderbesitzes kennen, er hat mehr als die hier wiedergegebenen Bilder besessen, das Werk ist unvollendet.

---

[1]) a. a. O. S. 71, 315.

[2]) K. H. v. Heinecken: Idée générale d'une collection complette d'estampes. Lpz. u. Wien 1771 S. 82 ff. — Joh. Wussin: Cornel Vischer. Lpz. 1865. S. 270 ff.

[3]) Der Brief ist veröffentlicht von W. Seidel in: Neue Preußische Provinzialblätter. Königsberg Jg. 1847 Bd. 4, H. 1 S. 6. — Vgl. J. C. Block: Jeremias Falck. Danzig, Lpz., Wien 1890 S. 10 f., wo das Zitat falsch ist („Neue westpreußische Mitteilungen").

Der Titel des Werkes weiß bereits von einer berühmten Schmälerung der Reynstschen Galerie zu berichten.

Nach Gerrit Reynsts Tode blieben seine Sammlungen zunächst bestehen. Eine erste Verminderung erfuhren sie 1660.

König Karl II. von England kam am 25. Mai 1660 im Haag an [1]). Am 29. Mai beschlossen die Staaten von Holland, dem König eine Reihe von Geschenken zu überreichen; für die Ausführung dieses Beschlusses sollten die Gecommitteerde Raden, auf deren Antrag der Beschluß gefaßt worden war, Sorge tragen [2]). Am 2. September schreiben diese an Cornelis de Vlaming van Oudtshoorn, Altbürgermeister von Amsterdam [3]), sie hätten sicher erfahren, *dat Synne Majesteyt niet soo veel gesint is op schildereyen van moderne meesters, als wel deselve particuliere speculatie heeft op anticque stucken ende van Italiaensche meesters. — Ende dewylle in het cabinet van de weduwe van Renst eenige soodanige stucken berusten, soo versoecken wij dat UE. de moeyte gelyeve te nemen, van met de voorsz. wedue naerder te spreecken, ende deselve tot het overlaeten van dien, voor een reghtmaetigen prijs te disponeren; des noodigh wesende, gebruyckende ten selven eynde de persuasive entremise van Burgemeesteren ende Regeerders der Stad Amsterdam* [4]). Bereits in der Sitzung der Gecommitteerde Raden vom 17. September wird berichtet, daß Oudtshoorn seinen Auftrag *met de weduwe van Gerrit Reynst tot Amsterdum te spreecken ende te verdraegen over den Koop van desselts cabinet ofte een goet gedeelte van dien* ausgeführt hat, und *dat hij uuyt het selve cabinet inkoop heeft angestaen vierentwintich stucken schilderie ende twaelff statuen synde alle het beste ende curieuste naer het oordeel van diegenne die haer de konst van schilderen met hetgeene dependeert verstaen.* Er hat dafür als Kaufsumme achtzigtausend Gulden ausgemacht, *hebbende hem in ende omtrent de keure van de voorsz. stucken ende statuen gedient van de adresse ende advijs van Gerrit Uuylenburch ende Culinus.* Der Kauf wurde noch an demselben Tage von den Gecommitteerde Raden gutgeheißen [5]).

Vierundzwanzig Gemälde also und zwölf Statuen sind 1660, als Geschenk für König Karl II bestimmt, der Sammlung Reynst entnommen worden: 12 antike Statuen und 24 italienische Bilder, dürfen wir unbedenklich ergänzend hinzufügen, denn eben der bekannt gewordenen Neigung des Königs zu *anticque stucken ende van Italiaensche meesters* sollte mit der Gabe entsprochen werden, und auf die

---

[1]) N. Japikse: De Verwikkelingen tusschen de Republick en England van 1660—1665. Leiden 1901 S. 12, am 2. Juni reiste er über Scheveningen zurück, ebda. S. 16. — [Wicquefort:] Verhael in Forme van Journal van de Reys ende 't Vertoeven van den Prins Carel de II Koning van Groot Britannien... 's-Gravenhage 1660. Vgl. Japikse S. 4 A. 3.

[2]) Wicquefort a. a. O. S. 78 f. — Vgl. W. Martin: Het Leven en de Werken von Gerrit Dou. Leiden 1901, S. 61.

[3]) Elias a. a. O. I S. 505 f. nr. 181.

[4]) Das Schreiben ist veröffentlicht von Leupe, Schilderijen en Statuen voor Karel de Tweede, Koning van England 1660, in: De Nederlandsche Spectator 1876 S. 184. — Der Güte des *Algemeen Rijksarchief* im Haag verdanke ich eine Revision des Textes: hinter *Renst* steht kein Fragezeichen, wie es in Leupes Publication erscheint.

[5]) Resolutien van de Gecommitteerde Raden Fol. 230, Haag, Reichsarchiv, dem ich die freundliche Abschrift verdanke; vgl. Leupe a. a. O. S. 185.

als im Besitz solcher Kunst bekannte Sammlung Reynst griff man zur Befriedigung des königlichen Geschmackes zurück.

Zu diesen der Sammlung Reynst entnommenen Kunstwerken wurden dem Geschenk an König Karl noch hinzugefügt ein Bild, unbekannt von welchem Maler, das vom Bürgermeister von Amsterdam, Andries de Graeff gekauft wurde, und drei Gemälde von Gerrit Dou, die direkt vom Künstler erworben wurden [1]).

Von den beiden Experten, die bei der Erwerbung der Stücke aus der Sammlung Reynst beteiligt waren, dem Bildhauer Arthur Quellinus — dem Älteren doch wohl (geb. 1609) — und dem Kunsthändler Gerrit Uylenburgh erhielt der letztere den Auftrag, das Einpacken, den Transport und das Auspacken in England zu besorgen, persönlich sollte er den Transport begleiten und unterwegs Sorge tragen, daß kein Schaden passiere. Mit den holländischen Gesandten zusammen, die sich offiziell am 18. Oktober von den Staaten verabschiedeten und am 1. November in Gravesend ankamen, ist Uylenburgh dann gereist [2]).

Gerrit Uylenburgh ist der Sohn von Hendrick Uylenburgh, der ein Vetter von Rembrandts Frau Saskia war [3]). Er also als Experte Oudthoorns hat die Sammlung Reynst auf das genaueste gekannt, er in erster Linie ist für die Auswahl der Bilder für König Karl bestimmend gewesen.

Welche sind die vierundzwanzig Gemälde gewesen, die Oudtshoorn auf Uylenburghs Urteil hin der Sammlung Reynst entnommen hat, die vierundzwanzig Bilder italienischer Maler?

Ein Verzeichnis dieser scheint sich weder in den holländischen Archiven noch in England heute noch vorzufinden [4]). Also müssen wir versuchen, es zu rekonstruieren. Und die Hälfte wenigstens läßt sich mit Sicherheit bestimmen.

---

[1]) Leupe a. a. O. S. 185; Martin a. a. O. S. 63; Japikse a. a. O. S. 83.

[2]) Resolutien a. a. O. Fol. 230; Leupe a. a. O. S. 185; Martin a. a. O. S. 63; Japikse a. a. O. S. 83.

[3]) Vgl. A. Bredius in: Künstlerinventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16., 17. u. 18. Jahrhunderts. Teil V Haag 1918 (Quellenschriften zur holländischen Kunstgeschichte. Hrsg. v. C. Hofstede de Groot XI) S. 1684 ff.

[4]) Über Umfang und Inhalt dieser holländischen Schenkung an den englischen König herrscht, so viel ich sehe, Unklarheit. Die folgende in dem wahrscheinlich für des Königs eigenen Gebrauch bestimmten Katalog der Sammlung James II (1685—1688) erhaltene Notiz (S. 60), die deutlich den Stempel halbverblaßter, nur halbrichtiger mündlicher Tradition an der Stirne trägt, ist die mehr oder minder sorgsam benutzte Quelle für alle Späteren: *Those (pieces) called the dutsch presents, were several pictures, first belonging to King Charles, and sold to a curious man in Holland, Myn Heer Reyntz, — who, when he died, the states purchased them, and sent them as a present back to King Charles the Second, after the restoration, when the ambassadors from Holland came to settle a peace in England.* Hieraus hat Bathoe in der Vorrede zu seiner Ausgabe des Katalogs, 1758, den er aus Vertues Nachlaß erworben, gemacht (S. III): ... *a handsome number, the gift of the States to Charles* II. *They had belonged to his Father, were bought during the rebellion by Mynheer Reyntz, a virtuoso* [*whose collection was engraved, with prints of these very pictures,*] *and on his death were purchased and restored by the States.* Hierauf fussen Horace Walpole, Anecdotes 1762, I S. 290 f. ed. Wornum, Heinecken, Ideè générale 1777, Waagen, Treasures I. 1854 S. 13f. (zuerst 1837) Anna Jameson: A handbook to the public galleries of art in and near London P. I. London 1842, Wussin 1865 u. a. Daß Reynst *a principal purchaser* bei dem Verkauf der Bilder Karl I. gewesen, wie Waagen S. 13 und nach ihm Claude Philipps: The Picture Gallery of Charles I. London 1896 (The Portfolio. Nr. 25 January 1896) S. 49 und Law 1898 S. XXXII, vgl. Martin, Gerrit Dou 1901 S. 61, behaupteten, stets durchaus nicht fest: daß Lottos Andrea Odoni und Tizians sog. Alessandro

Bald nach der Ankunft in England wurden die Geschenke der Generalstaaten im größten Saale des Schlosses von Whitehall, in der Bankethalle, aufgestellt, hier hat König Karl sie mit großem Gefolge, in Gegenwart der auswärtigen Botschafter besichtigt. In einer Sonderaudienz, die er den holländischen Gesandten gewährte, sprach er seinen Dank und seine Freude aus. Ludwig von Nassau und Simon van Hoorn, ebenderselbe, der mit Gerrit Reynst auf dem Kloveniersdoelenstück des Bartholomaeus van der Helst von 1655 dargestellt ist, berichten darüber unter dem 16./26. November 1660 an den Ratspensionär Jan de Witt, und erwähnen *verscheyde particuliere schilderijen, die S. Maj. wel de meeste scheenen te behagen, als dat van Titiaen, sijnde een Marienbeeld met een Kind, die van Douw ende Elshamer, alhoewel de Coninck toonde, dat hij se in't generael altemael hooch achte*[1]).

Das Tiziansche Bild ist verzeichnet in dem wahrscheinlich für des Königs eigenen Gebrauch abgefaßten Katalog der Sammlung James II (1685—1688) als in Whitehall befindlich: *Titian, The best madonna, with Tobit and an angel* [2]), einst als im Besitz von Jan Reynst von Ridolfi beschrieben [3]), dann im Besitz seines Bruders Gerrit und für ihn von Cornel Vischer gestochen [4]), heute in Hampton Court [5]). Im Katalog James II. fehlt die Bemerkung *one of the Dutch presents*, woraus sich ergibt, daß dieser Katalog nicht zureicht, um die *Dutch gift* zu rekonstruieren.

Der Katalog James II. enthält den Vermerk *one of the Dutch presents* nur bei drei Bildern, von denen sich, für mich wenigstens, nur eines identifizieren läßt:

S. 65 Nr. 729: *Bassan, Christ carrying his cross, with eleven figures in it, one of the Dutch presents*, ist das für Reynst von Jeremias Falck gestochene Bild, Wussin a. a. O. Nr. 15; Block a. a. O. S. 34 f. Nr. 18.

Ist die Zuweisung zur Dutch gift bei den folgenden beiden Bildern richtig, so lernen wir zwei Gemälde hier kennen aus der Gallerie Reynst, die bei des Besitzers Tode noch nicht für ihn gestochen waren:

S. 64 Nr. 716: *Raphael, Our Lady, and Christ, with a lamb, and Joseph, one of the Dutch presents.*

---

de Medici früher Karl I. gehört hätten, ist bisher unbeweisbare Vermutung, außer diesen Bildern sind vielleicht zwei aus der Dutch gift mit einiger Sicherheit als früherer Besitz Karl I. anzusprechen. — Die von Leupe veröffentlichten Urkunden sind Law, wie es scheint, nicht bekannt gewesen. Ein Verzeichnis der holländischen Schenkung kennt auch Law nicht, seine Bemerkung S. XXXII f. über die holländischen Staaten als *presenting to him the collection of a Dutch virtuoso*, *Van Reynst* ist in diesem Umfange nicht richtig und kaum etwas anderes als die Wiederholung jener Notiz im Katalog James II. — Im Algemeen Rijksarchiv im Haag findet sich nach gütiger Mitteilung der Direktion ein Verzeichnis der Dutch gift nicht.

[1]) Das Schreiben veröffentlicht von Leupe in: De Nederlandsche Spectator 1878 S. 83, Abschrift nach dem Original verdanke ich der Güte des Algemeen Rijksarchief, Haag. — Vgl. Martin a. a. O. S. 64.

[2]) A Catalogue of the Collections of Pictures etc. belonging to King James the Second; to which in added a Catalogue of the Pictures and Drawings in the Closet of the late Queen Caroline, with their exact Measures; and also of the Principal Pictures in the Palace at Kensington. London: W. Bathoe 1758. S. 38, nr. 431; vgl. Waagen: Treasures of art in Great Britain. Vol. II London 1854 S. 484 s. v. Titian nr. 2.

[3]) Maraviglie ed. Hadeln I S. 201.

[4]) Wussin a. a. O. S. 273 nr. 21, vgl. S. 132 f. nr. 101.

[5]) Ernest Law The Royal Gallery at Hampton Court. London 1898 nr. 112.

S. 65 Nr. 731: *Titian, Our Lady and Christ, St. John and Elizabeth, one of the Dutch presents.*

In Hampton Court befinden sich heute noch folgende aus Reynsts Sammlung stammende Bilder:

Katalog James II. S. 82 Nr. 952: *Giorgione, A man's head in a black habit, with his hair behind his ears*, gestochen für Reynst als Sebastian del Piombo, Porträt des Giorgio Barbarelli, von C. van Dalen, Wussin a. a. O. Nr. 3, jetzt: Lorenzo Lotto, Portrait of a Gentleman, Law a. a. O. Nr. 114.

Ebd. S. 74, Nr. 859: *Giorgione, A piece with four figures to the waste, singing*, gestochen von Jeremias Falck für Reynst, Wussin a. a. O. Nr. 25, Block a. a. O. S. 117, Nr. 158; Law a. a. O. Nr. 144 A [1]).

Ebd. S. 15, Nr. 162: *Giorgiones picture with several statues about him*, Lorenzo Lotto, Der Altertumsforscher Andrea Odoni, für Reynst gestochen von Cornelius Vischer, Wussin a. a. O. Nr. 19, vgl. S. 56, Nr. 36; Law a. a. O. S. 148.

Ebd. S. 21, Nr. 241: *Giacomo Bassano, The Children of Israel journeying*, gestochen von Cornelius Vischer für Reynst, Wussin a. a. O. Nr. 31, vgl. S. 129 f. Nr. 98; Law a. a. O. Nr. 142.

Ebd. S. 12, Nr. 134: *Parmigiano, A man's picture in a black habit, with a red book in his hand*, gestochen als Titian, Porträt eines Mannes [sog. Boccaccio], von C. van Dalen für Reynst, Wussin a. a. O. Nr. 2; Law. a. a. O. Nr. 149 (*misnamed Alessandro de Medici.*)

Ebd. S. 72, Nr. 833, *Raphael, An Italian Dutchess, at half lenght*, gestochen für Reynst von Corn. Holstein, Wussin a. a. O. Nr. 9; Law a. a. O. Nr. 306.

Ebd. S. 95, Nr. 1154, *St. Catherine at the altar after Paul Veronese*, einst als im Besitz von Jan Reynst und als von diesem nach Amsterdam geschickt von Ridolfi I S. 340 genannt, für Reynst von Matham gestochen, Wussin a. a. O. Nr. 23; Law a. a. O. Nr. 178.

Wussin a. a. O. Nr. 4; Law a. a. O. Nr. 78 A: Tintoretto, Dominikanermönch.

Nicht mehr nachzuweisen, für mich wenigstens:

Katalog James II, S. 15, Nr. 167: *Guido* (Reni), *A paintress with a Cupid, putting a laurel upon her head*, gestochen von Matham für Reynst, Wussin a. a. O. Nr. 23.

Dreizehn also von vierundzwanzig aus der Galerie Reynst zum Geschenk für den König von England ausgewählten italienischen Gemälden lassen sich nachweisen, elf davon gestochen im *Cabinet Reynst.* Die fehlenden elf zu ermitteln, ist eine Aufgabe für sich: sie werden zum Teil beim Brande von Whitehall, am 4. Januar 1698, zugrunde gegangen sein, sollten aber im Katalog der Bilder James II. zu finden sein. Hier steht nur zur Frage:

Kann das einzige Gemälde aus dem Museo Vendramin, das heute in Hampton Court hängt, zu den *Dutch presents* gehört haben? Wird das bejaht, so ist erwiesen, daß Teile der Galerie Vendramin nach Holland, an Gerrit Reynst gekommen sind.

---

[1]) Zugehörigkeit zur *Dutch gift* von Law nicht vermerkt.

Was besaß denn Reynsts Witwe noch zur Zeit des Erscheinens jenes Kupferwerkes, das in seinem Titel schon der 1660 an Karl II. von England gemachten Schenkung Erwähnung tut, von den in ihm dargestellten Bildern? Von den dreiunddreißig dort gestochenen sind sechsundzwanzig italienische. Elf von diesen sind erwiesenermaßen 1660 nach England gekommen. Ein zwölftes und dreizehntes, im Katalog James II. zu den holländischen Geschenken gerechnet, bei Reynst Tode noch nicht für ihn gestochenes Bild ließ sich außerdem feststellen. Wäre nun die noch fehlende andere Hälfte, elf Bilder, unter den gestochenen sechsundzwanzig zu suchen, so würde die Witwe Reynst, die doch auf dem Titel des Werkes ausdrücklich als derzeitige Besitzerin einer *pars* der dreiunddreißig wiedergegebenen Gemälde genannt wird, tatsächlich nur elf der Bilder, unter diesen nur noch vier Italiener — auf denen ja gerade der Wert und Ruf der Sammlung Reynst beruhte —, ihr eigen genannt haben. Das ist an und für sich nicht wahrscheinlich.

Das Kupferwerk ist, wie feststeht, unvollendet und gibt nur einen Teil der Reynstschen Galerie wieder, seine Fortsetzung war geplant. Es wäre merkwürdig, wenn man sich bei der Auswahl der vierundzwanzig italienischen Bilder für den König von England an die sechsundzwanzig bereits gestochenen Italiener gehalten hätte; selbst bei der vielleicht richtigen Annahme, daß Reynst seine Gemälde nicht in wahlloser Folge, sondern entsprechend den ihnen von ihm zugesprochenen Wert, die kostbarsten zuerst, hat stechen lassen, ist das nicht wahrscheinlich.

Sodann aber müßten sich auch jene andern elf in Stichen des Cabinet Reynst vorliegenden Gemälde im Katalog der Sammlung James II finden lassen, wenigstens, mit Rücksicht auf die Mangelhaftigkeit der Bildbeschreibungen, zu einem Teile. Mir ist es nicht gelungen, sie mit einiger Sicherheit dort festzustellen.

Mithin sind wir bei der Ermittlung für elf bisher nicht bestimmte italienische Bilder der *Dutch gift* aus der Sammlung Reynst an die im Cabinet Reynst vorliegenden Stiche nicht gebunden; daß im Katalog der Sammlung James II zwei dort nicht gestochene Bilder als *Dutch presents* bezeichnet werden, sahen wir bereits.

Nicht lange vor 1898 wurde in Hampton Court aus der *Haunted Gallery*, dem *lumber room for old pictures* die *Venus Recumbent* hervorgeholt, die jetzt unter Carianis Namen dort ausgestellt ist [1]). Das Bild findet sich aufgeführt im Katalog der Sammlung James II, S. 25, Nr. 278 [2]):

By Titian: A naked Venus lying, a soldier at a distance.

Kein Zeichen weist darauf hin, daß das Gemälde älterer königlicher Besitz, etwa schon Charles I., gewesen wäre. Es ist identisch mit dem im Katalog des Museo Vendramin in Zeichnung wiedergegebenen [3]).

Das Bild ist, bevor es nach England kam, im Besitz von Gerrit Reynst gewesen. Es gehört zu den vierundzwanzig Gemälden, die 1660 von Oudtshoorn unter Mitwirkung

---

[1]) Law a. a. O. S. X, vgl. S. 285.
[2]) vgl. Waagen a. a. O. II S. 484 s. v. Titian nr. 10.
[3]) Borenius a. a. O. S. 31. Taf. 31 (A).

des Experten Gerrit Uylenburgh der Sammlung Reynst entnommen worden sind, zu den *Dutch presents*.

Beweis: ein Jahrzehnt später werden Antiken aus der Sammlung Reynst, die zuvor zum Museo Vendramin gehört haben, zusammen mit einem Bilde, das im illustrierten Katalog der Galerie Vendramin wiedergegeben ist, in Amsterdam zum Verkauf gestellt.

VI.

Am 20. November 1671 trug man Anna Reynst, Gerrits Witwe, zu Grabe [1]). Das Schicksal der Sammlungen ihres Mannes war damit besiegelt. Möglich, daß die alternde Frau bereits zu Lebzeiten, wie 1660, auch sonst noch einzelne Teile veräußert hat, ja es steht fest, daß sie, sechsundsechzigjährig, vielleicht eines baldigen Todes gewiß, vielleicht der Bürde des großen Kunstbesitzes schon des längeren müde und gelockt von glänzendem Angebot eines auf der Höhe seiner Erfolge stehenden Kunsthändlers, einen Teil der Sammlungen, möglicherweise die Gesamtheit, nicht lange vor ihrem Ende weggegeben hat. Von den Reynstschen Antiken erwarben einige Jan Six (1618—1700) und Nicolaes Witsen (1641—1717), vielleicht auch Nicolaes Antoni Flink [2]); sehr beträchtliche Teile der Antikensammlung treffen wir dann gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in den Händen von Gerard Papenbroek und Gossuin Uilenbroek, denen beiden bekannt war, daß Gerrit Reynst antike Skulpturen aus dem Museo Vendramin erworben hatte. Papenbroeks Sammlung, die nach seinem letzten Willen 1738 an die Universität Leyden gelangte, und damit die Sammlung Vendramin-Reynst, bildet den Grundstock des heutigen Leydener Museums [3]).

---

[1]) Elias a. a. O. I S. 447 nr. 153. Ihr Sohn, Jan Reynst (s. oben Anm. 46), erwarb 1672 die Ritterhofsätte Drakenstein, die dann später auf den Mann seiner Tochter Anna, David de Widt, gest. 1729, überging. Obgleich Freund, Nachbar und Hausherr Karel Du Jardins, mit dem er 1674 in Italien war, ist es fraglich, ob er von den Kunstsammlungen seines Vaters etwas erblich übernommen hat.

[2]) In Six' Besitz: Hs. Phillipps 1893 Bl. 22 – Brevis veterum monumentorum albamplissimo viro Gerardo Papenbroekio academiae Lugduno-Batavae legatorum descriptio in duas partes divisa... studio et opera Francisci Oudendorpii. Leyden 1746. I nr. 46 = L. J. F. Janssen: Griecksche en romeinsche Grabreliefs uit het Museum... te Leyden. Leyden 1851 Taf. V nr. 14. – Hs. Phillipps Bl. 23 – Oudendorp I n. 53 Janssen Taf. V n. 15 – C. J. G. 3353. – In Nic. Witsens Besitz: Hs. Phillipps Bl. 6 – Oudendorp I nr. 32 Taf. 3 – CJL III Suppl. 7167. – Für Flinck vgl. Houbraken übers. v. Wurzbach S. 175; Lugt: Les marques de collections de dessins et d'estampes. Amsterdam 1921. S. 169 nr. 959.

[3]) In Papenbroeks Besitz: Hs. der Berliner Mus.-Bibliothek I. 4 = Reynst, Icones 2 = Oudendorp II. 6 = Janssen: De griecksche, romeinsche en etrurische Monumenten van het Museum... te Leyden. Leyden 1843. 178. — I 49 B = 3 = II 10 = II 91. — I. 8 = 4 = II 4 = I. 72. — I. 5 = 6 = II. 7 I 69. — I. 26 = 7 = II. 1 = I 64. = II 56 B = 31 = II 33 = I 147. — II 56 A = 32 = II. 44. — II. 8 = 41 = II. 14. — II. 37 = 48 = II. 27 = I. 131. — II. 20 = 49 = II. 35 = I 129 u. a.. — In Uilenbroeks Besitz; Hs. der Berl. Mus. Bibliothek I 19 = Reynst, Icones 9 = Museum Uilenbrockianum (Amsterdam: S. Schonten 1741) S. 287 ff. nr. 8. — I 23 A = 16 = 15. — II 56 A = 32 = 2. — II 22 = 92 = 5. — Papenbroek, mit Uilenbroek befreundet, hinterließ Aufzeichnungen über die in seinem Besitz befindlichen Skulpturen, die Oudendorp benutzt hat, vgl. Oudendorp: Oratio de veterum inscriptionum et monumentorum usu, legatoque Papenbroekiano, eiusdem brevis descriptio. Leyden 1745. 1746. Prooemium. Der in Uilenbroeks Bibliothek vorhandene Band *De Sculpturis* des Museo Vendramin hat Papenbroek zur Verfügung gestanden. Dagegen hat er den Band Phill. 1893 *De Antiquorum Tumulis*... ebenso wenig wie Uilenbroek zur Hand gehabt. Daher denn auch bei den Monumenten, die, in diesem Band abgebildet,

Bereits 1671, noch vor Anna Reynsts Tode waren Stücke sowohl aus der Antikensammlung, als aus der Gemäldegalerie Gerrit Reynsts zu haben im Amsterdamer Kunsthandel, bei — Gerrit Uylenburgh! Im September 1670 hatte Uylenburgh, dessen Geschäft offenbar glänzend ging, mit dem Bau zweier Häuser in Amsterdam beginnen lassen, die als Ausstellungsräume für seinen Kunstbestand und als Ateliers dienen sollten. Ein Jahr später kauft der Große Kurfürst von Brandenburg von ihm Gemälde und Antiken [1]). *Ew. Churfl. Durchl. berichte ich hiermit unterthänigst* — so schreibt der Freiherr von Spaen aus Cleve am 12. August 1671 -, *dass ich mit dem General-Quartiermeister Chieze vor ein Zwölf tagen zu Amsterdam gewesen, daselbsten die Gemählte und Statuen zu besichtigen, bey dem Kauffmann Uylenburg. Ich habe darauff gemelte Gemählte und Statuen, wie beyliegende Specification zeiget* — sie scheint leider verloren - , *auff solche Condition gekaufft, daß dafern ein oder Ander stück darunter were, welches Ew. Churfl. Durchlaucht nicht gnädigst gefiele, Deroselben frey stehen sollte, Dasselbige aus Zuschüssen und Zurück zu geben* [2]). Im September läßt der Kurfürst Spaen wissen, *wasmassen die Schildereyen und Statuen, so neulich von Uns in Holland eingekauffet seyn, alhie* — in Potsdam — *wohl angelangt, Wir auch damit gnädigst wohl zufrieden seyn*, und weist ihm die verauslagte Kaufsumme an [3]).

Unter den *Statuen* befanden sich Stücke aus der Sammlung Reynst, aus dem Museo Vendramin.

1672 bereits verzeichnet Heimbach in seinem Katalog des Kufürstlichen Kunstbesitzes [4]) die in Reynsts Icones Tafel 65, 66 abgebildete Priapherme, eben dieselbe, die dann in Begers Thesaurus Brandenburgicus III (1696) S. 261, 263 wieder erscheint.

---

mit Papenbroeks Legat nach Leyden kamen, in Oudendorps Descriptio die Provenienz *Vendramin* sich nicht findet, sie ist bereits vergessen, die Aschenkiste Hs. Phillipps Bl. 6 = Oudendorp I 32 gilt als *ex Oriente allata*... Possedit eam his in terris primus ampl. Nicol. Witsenius...! — Aus Uilenbroeks Besitz erwarb d'Orville das jetzt in Lowther Castle befindliche Relief der Sammlung Vendramin: Hs. Phillipps 1893 Bl. 24 = Mus. Uilenbroek. S. 290 nr. 27 = A. Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain. Cambridge 1882 S. 495 nr. 53, vgl. Kaibel, Epigrammata graeca ex lapidibus collecta nr. 246. —

[1]) R. Dohme, Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz, in: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. Bd. 4. 1883 S. 126 f. - Quelle für Dohme sind die Akten: Berlin: Geh. Staats-Archiv. Rep. III Nr. 167 Bl. 57 ff., die ich im folgenden benutze. — Ergänzungen zu Dohmes Mitteliungen gab A. Bredius, Italiaansche Schilderijen in 1672 door Amsterdamsche en Haagsche schilders beoordaeld, in: Oud-Holland Jg. 4. 1886 S. 41 ff.; 278 ff. - Vgl. G. Galland: Der Große Kurfürst und Moritz von Nassau der Brasilianer. Frankfurt a. M. 1893 S. 224 f.

[2]) Akten Bl. 58.

[3]) Akten Bl. 60. Potsdam 5./15. September 1671. Schon vor diesem Kauf hat der Kurfürst mit Uylenburgh in Verbindung gestanden, er schreibt an Spaen: *Demnach Wir aber bey eben demselben Manne bereits vor diesen eine partheye, welche die große partheye genannt wird, bedingen und erhandeln lassen, und dieselbe auch gerne herüber haben wolthen, welches aber vor der zahlunge schwerlich erfolgen wird*, so soll Spaen darauf bedacht sein, wie im künftigen Jahr mit der Zahlung ein Anfang gemacht werden könne.

[4]) Heimbach: Cimeliarchium Brandenburgicum... 1672 (Handschrift im Münzkabinett, Berlin) S. 5. Die Priapherme ist dann bei dem berüchtigten Tauschgeschäft Friedrich Wilhelm I mit anderen Marmorwerken nach Dresden gewandert, s. Le Plat: Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie Royale et Electorale de Dresde. 1733. Pl. 154. 3, 4., wonach Kaibel: Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae S. 13* nr. 113* zu berichtigen. — Über Berlin ist aus der Sammlung Reynst wohl auch der Kopf eines arsacidischen Königs nach Dresden gekommen: Icones Taf. 72 - Le Plat Pl. 162. 5 - Hettner 136. — Friedländer in: Geschichte der Kgl. Museen in Berlin. Festschfit... Berlin 1880 S. 8 bezeichnet die Priapherme zu Unrecht als aus der Bellorischen Sammlung stammend.

Aus Reynsts, früher Andrea Vendramins Besitz kamen damals durch Uylenburgh nach Berlin:

Hs. Berlin, Staatl. Mus. Bibl. IV. x. 4:	Reynst, Icones:	Beger, Thesaurus III:	Beschreibung[1]):
I. 17 *Gladiatore*	10 *Gladiator*	S. 341 *Trajanus*	S. 144 Nr. 355 *Trajan*
II. 13 *Gordiano*	34 *Gordianus*	S. 351 *Gordianus Pius*	

Aus der Sammlung Vendramin, in Reynsts Icones nicht gestochen, ferner:

I. 18 *Bacco* S. 286 *Triptolemos* S. 204 Nr. 521 *Jüngling*

Unter den *Schildereyen* befand sich mindestens ein Bild, das früher zum Museo Vendramin gehört hatte. Es ist verschollen, aber seine Beschreibung ist in den Akten des Streites, der sich um die von Uylenburgh an den Großen Kurfürsten gelieferten Gemälde erhob, erhalten.

Aus einem Brief der Kurfürstlichen Durchlaucht vom 23. Oktober 1671 mußte Spaen zu seinem Schrecken entnehmen, *welcher gestalt Dieselbe von dem Maler Gerhard van Uylenburg, mit den erhandelten Statuen und Gemählden unverantwortlicher weise hintergangen und betrogen seyn* [2]): Henri de Fromantiou, seit einem Jahre als Hofmaler im Dienste des Kurfürsten, hatte erklärt, die Bilder seien keine Originale, sondern nur Kopien. Gegen solche Beschuldigung erhob Uylenburgh scharfen Einspruch. Er reist selbst nach Berlin, versehen mit einem Schreiben der Stadt Amsterdam an den Kurfürsten, in dem ihm ein ausgezeichnetes Zeugnis ausgestellt wird, [3]) und die Gerechtigkeit des Kurfürsten entscheidet, Fromatiou solle den Beweis für seine Behauptung im Angesichte der wieder nach Amsterdam zu verbringenden Bilder vor Malerexperten führen. Im Frühjahr 1672 begann nun in Holland der Streit Fromantiou—Uylenburgh, in dem nicht weniger als einundfünfzig Künstler von beiden Parteien zur Begutachtung der Gemälde herangezogen wurden. In einem Protokoll über die Beaugenscheinigung der Gemälde auf Ersuchen Fromantious seitens einer Reihe von Malern, am 12. Mai 1672 [4]), findet sich ein Verzeichnis der Bilder und darunter das so beschriebene [5]):

[1]) Beschreibung der antiken Skulpturen. Berlin 1891.

[2]) Akten Bl. 62.

[3]) Blatt 65. Das Schreiben, unterzeichnet für *Burgemesteren ende Regeerders der Stad Amsterdamme* von *Hendrik Spiegel*, Sekretär (Elias a. a. O. I S. 400) besagt, Uylenburgh habe angezeigt, daß er in Geschäften nach Berlin reisen müsse, und um ein Leumundszeugnis gebeten. Es wird bezeugt, *dat Wij hem ... in verscheide importante handelingen van const en schilderijen hebben geemploijeert, ende altijt oprecht getroiuv, sinceer en van volcomen integriteit darinne bevonden; dat hij ok soodanigh bij alle eerlijke lieden alhier werd gereputeerd* ... — Am 25. Januar 1672 befiehlt der Kurfürst Fromantiou, Uylenburgh innerhalb drei Tagen eine gewisse Zeit zu benennen, wann er in Amsterdam sein wolle, um den Beweis der Unechtheit der Bilder zu erbringen, damit Uylenburgh an seiner Rückreise nicht gehindert sein möge (Akten Bl. 67).

[4]) Akten Bl. 80, 81. Protokoll aufgenommen vom Notar D. van der Groo, beglaubigt am 13. Mai durch die Notare J. Stadthuysen, H. Outgers, F. Tixerandet. —

[5]) Akten Bl. 80 versö. Das Bild war geschätzt auf 110—120 Reichstaler. Dasselbe Bild wird im Protokoll über die durch Fromantiou am 10. Mai 1672 veranlaßte Expertise der Maler Carel Du Jardin und Willem Dodijns beschrieben, die Stelle, unleserlich, ist von Bredius, Oud Holland IV S. 297 f. so wiedergegeben: *Een Ceres ... ... in 't kleyn, geseyt van Giorgion de Castelfranco, maer al te dat en ge... ... ... geplacht op een swarte grondt, en dat terwijl contrarie voorsz. Mr. in couleur soo uytmuntende ist geweest, waerom sij oordeelen 't selve soo verre aft te (dwalen)* [?] *van de opyregte originalen van de voorsz. Giorgion.*

Een ceres met overvloot, met veele naeckte kindertjens van Giorgion del Castel Francko.

Das ist das Bild, dessen Zeichnung im Katalog des Museo Vendramin, Taf. 11, A bei Borenius erhalten ist:

La Diuitia. *Di Zorzon.*

In dem genannten Protokoll werden die Bilder von den angerufenen Sachverständigen als *groote Vodden* [Fauten] und *slechte schilderijen* erklärt. Andere hatten entgegengesetzte Urteile ausgesprochen. Die Affäre hat für Uylenburgh mit einer Niederlage geendigt, er mußte die Bilder zurücknehmen [1]), sein Geschäft und Ansehen ging, wozu die schlechten Zeiten das ihre beitrugen, seitdem bergab. 1673 hat er noch eine große Auktion veranstaltet und zwar von italienischen Bildern [2]). Gegen 1675 mußte er sich, von Gläubigern bedrängt, insolvent erklären lassen. Aus Anlaß des Bankrotts wurde sein Besitz im März und April 1675 inventarisiert [3]). Unter Nummer 47 verzeichnet das Inventar [4]):

---

[1]) Akten Bl. 71; mit Ausnahme eines Ribera, der nicht mit nach Amsterdam zur Prüfung geschickt worden zu sein scheint, Akten Bl. 88.

[2]) Bredius in: Oud Holland IV S. 44 f.

[3]) Bredius, Künstlerinventare a. a. O. S. 1662.

[4]) Bredius Künstlerinventare a. a. O. S. 1669.

Een cherus met kinderties van Schorson

das Bild, das der Große Kurfürst zurückgewiesen, dessen Zeichnung der Katalog des Museo Vendramin erhalten hat.

Gerrit Uylenburgh ist also 1671 in der Lage gewesen, Antiken und Gemälde aus der Sammlung Vendramin zum Kaufe anzubieten. Die Antiken stammten, wie oben nachgewiesen, aus dem Besitz von Gerrit Reynst. Uylenburgh hat Teile der Sammlung Reynst-Vendramin kurz vor Anna Reynsts Tode zu seiner Verfügung gehabt. Bedarf es noch eines besonderen Beweises, daß auch Giorgiones *Ceres mit Füllhorn, mit vielen nackten Kinderchen* an Uylenburgh aus der Sammlung Reynst gekommen ist?

Gerrit Reynst hat die Galerie Vendramin, wenn nicht ganz, so doch zu einem Teile, an sich gebracht. Wie diesen Giorgione des Museo Vendramin, so hat Reynst auch jene Venus von Tizian-Cariani besessen, die 1660 mit den *Dutch presents* nach England gekommen ist.

VII.

Ohne Kenntnis von der Geschichte und dem Verbleib des Museo Vendramin zu haben, hat Oskar Fischel für zwei seiner Bilder die Vermutung geäußert, daß sie Rembrandt bekannt gewesen sein könnten [1]). Frits Lugt war noch 1920 der Meinung, *daß sich von irgendwelcher Beziehung zwischen Rembrandt und Reynst, diesem König unter den Sammlern, nicht die Spur findet* [2]). Eine persönliche freilich ist auch heute nicht nachzuweisen, aber die Sammlungen Reynsts, und damit die dort befindlichen Stücke des Museo Vendramin sind Rembrandt gewiß nicht unzugänglich gewesen. Mag seine Kunst dem Geschmacke Reynsts nicht zugesagt haben, mag das fürstliche Haus des hohen Würdenträgers dem seit 1656 in seiner bürgerlichen Ehre verkrüppelten offiziell geschlossene Pforten gezeigt haben, der Vetter Saskias und Titus' Vormund, Hendrik Uylenburgh, sein Sohn Gerrit, beide als Kunsthändler Reynst zweifellos bekannt, der letztere der Witwe Reynsts 1660 als Experte genehm, werden Mittel und Wege gewußt haben, Rembrandt die Reynstschen Sammlungen zugänglich zu machen, sofern sie ihm nicht, durch die Hände Gerrit Uylenburghs gehend wie die *Dutch presents*, ohne weiteres bekannt werden konnten.

Die Frage nach dem Verbleib des Museo Vendramin der Lösung näher zu bringen dürfte gelungen sein, auf die andere, wo seine Gemälde sich heute finden, muß ich die befriedigende Antwort schuldig bleiben. Möglich, ja wahrscheinlich, daß sie zu einem Teile bei jener Versteigerung Uylenburghs von 1673 in alle Winde gegangen sind, möglich, ja wahrscheinlich, daß sie zum Teil, wie jene Ceres des Giorgione, *slechte Schilderijen* oder gar *Vodden* gewesen sind, die heute, wenn noch existierend, irgendwo, etwa in den Depots, ein unrühmliches Dasein führen [3]). Denn das steht ganz dahin:

---

[1]) a. a. O. (s. o. A. 1.) S. 29 unter 47 und 63.

[2]) Mit Rembrandt in Amsterdam S. 66.

[3]) Über den Gemäldehandel in Venedig, freilich einige Zeit später, vgl. C. Justi: Velasquez Bd. II Bonn 1888 S. 158 f.

ob Andrea Vendramin, der so große Namen in so reicher Anzahl zu besitzen vermeinte, neben dem Sammler auch ein Kenner gewesen ist. Ja, für seine Leichtgläubigkeit gegenüber ihm angebotenen und von ihm erworbenen Objekten, die den venezianischen Händlern und ihren Helfern ebenso bekannt gewesen ist wie sie von ihnen ausgenutzt worden sein wird, haben wir Beweise. Es ist eine auch für jene Zeit nicht gewöhnliche Naivetät, wenn ein Sammler wie Andrea Vendramin des Glaubens ist, er besitze nicht nur das Grabmal des Orpheus, sondern auch den Sarkophag des Aristoteles. Das eine, ein Pasticcio, dessen Hauptbestandteil ein antiker Brunnenaufsatz bildet, erscheint in Zeichnung wiedergegeben im Katalogband ‚De Antiquorum Tumulis' seines Museo, Blatt 12: *Sepultura di Orfeo*, [1]) von dem anderen, *Sepultura di Aristotile*, Blatt 9 desselben Bandes abgebildet, einer römischen Aschenkiste mit gefälschter Inschrift und gefälschtem Reliefkopf eines langbärtigen alten Mannes auf dem Deckel, erzählt Andrea selbst ebenda die folgende hübsche Geschichte: *Fù condotta à Venetia per ms. Manusso Cresci nob. di Romania, l' anno 1560, e la donò a un Papà Greco à S. Zuan dal tempio detto di furlani, che la diede all' Arcivescovo Suirò, di Filadelfia; lui la vendete l'anno 1590 a ms. Bernardo dall' orso antiquario, per l' opera del quale mi è capitata. — Et essendo capitato il detto ms. Manusso à veder il mio studio, subito la conobbe, il qual mi affirmò haverla trovata in Atene in certo sotteraneo luoco, dove era la scuola che Aristotile ammaestrava (passegiando) li scolari, che sopra gradi dell' una e l' altra parte sedevano, come nelle vestiggie di essa manifestate si vedono: e credo ancora vivi detto ms. Manusso in età vechissima, che poco prima è partito per Arcipelago.*! Gezeichnet: *V*[endramin].

DER MEMLING ZUGESCHRIEBENE HL. ILDEFONS DER SAMMLUNG PACULLJ

VON

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

Mit einer Tafel

Allen, die häufiger den Memling-Band der „Klassiker der Kunst" durchblättern, ist die Kaselverleihung an den hl. Ildefons aus der Sammlung Pacully, bis vor kurzem in Paris, bekannt, die unter den zweifelhaften Werken aufgeführt wird. Den Spanier insbesondere regt sie zu näherer Betrachtung an, weil schon der Gegenstand ihn heimatlich berührt und weil die Sterne auf dem Wappenschild in der Bildmitte ihn sogleich an einen kastilischen Stifter, vielleicht von der Familie Salazar, denken lassen. Und für Kastilien sprechen denn auch weitere Einzelheiten. Im Museum zu Valladolid

[1]) Wie weit im übrigen die Verbindung von Orpheus' Namen mit diesem Monument und ähnlichen seiner Art berechtigt ist, kann ich hier nicht untersuchen; vgl. Strzygowski bei :. O. Kern, Orpheus. Halle 1920 S. 64.

sind zwei offenbar dazu gehörige Tafeln, gleich hoch und weniger als halb so breit [1]), auf denen der Stifter noch zwei andere Prälaten darstellen und so Zeugen werden ließ der Gnade, der der Heilige von Toledo teilhaftig ward, die heiligen Isidor und Leander, die ebenso wie Ildefons im westgotischen Spanien besondere Verehrung genossen.

Die Hauptszene ist in das Mittelschiff einer großen Kirche verlegt, in deren Architektur der Künstler Raumgedanken bekundet, die im Gegensatz stehen zu mehreren kastilischen Wiedergaben desselben Themas — man denke an die im Louvre vom Meister der Bischöfe und Apostel des Museums zu Valladolid [2]), die unter sich sehr ähnlichen in S. Martin zu Segovia und im Prado (Nr. 1294), sowie die in Burgo de Osma. Die ganze Komposition wird durch einen großen Bogen gesehen, der ihr als Einrahmung dient, ebenso bei den beiden Heiligen zur Seite. Das war seit Rogers Zeiten so üblich. Übereinstimmend sind auch andere architektonische Details. Das Hauptschiff mit glatten Kapitellen von flüchtiger Profilierung auf den kleinen Säulen setzt sich auf den Valladolider Tafeln zu Seitenschiffen fort. Die Abschlußlinie der Capilla Mayor, die im Widerspruch zu der ganzen Perspektive in voller Frontalität erscheint, bleibt auch auf den Flügelbildern bestehen, wenngleich mit Abweichungen, die für den Künstler charakteristisch erscheinen. Der Bodenbelag ist von gleicher Zeichnung auf allen drei Teilen und bildet trotz der Mannigfaltigkeit der Motive eine Einheit.

In den Einzelheiten der Figuren bemerkt man die gleiche Übereinstimmung; ihre Haltung ist von unbeugsamem Vertikalismus, als ob sie — in unserem Falle wohl nur Ungeschicklichkeit — die bei G. David so ausgesprochene Tendenz befolgen wollten [3]). Nicht weniger augenfällig ist die Identität in Typen und Kleidung. Völlige Passivität beherrscht alle dargestellten Personen.

Was das Problem der Einordnung angeht, so wird man zugeben müssen, daß Voll mit der Aufnahme in seinen Memlingband die allgemeine Stilrichtung wohl getroffen hat. Er widmet der Tafel allerdings keine besondere Bemerkung, und auch die schon von dem Verfasser des Verkaufskatalogs der Sammlung [4]) festgestellten Berührungspunkte gehen nicht auf bestimmte Entlehnungen ein. Die Zuweisung an den Kreis des genannten Meisters geht, soviel ich weiß, auf den Katalog der Brügger Ausstellung von 1902 zurück; damals wurde das Bild von Bruckmann aufgenommen und so als von einem „Nachfolger Memlings" herrührend verbreitet.

Ein Nachfolger Memlings in engerem oder weiterem Sinne muß denn auch tatsächlich der Ildefons-Meister gewesen sein, und jedenfalls kann er, wenn überhaupt, so nur ganz entfernt mit dem Meister von St. Bertin in Verbindung gebracht werden, wie Sir M. Conway will, der neuerdings sich mit der Pacully-Tafel beschäftigt hat [5]) und seine Betrachtungen mit der Bemerkung schließt, daß kein anderes Werk dieses Malers bekannt geworden ist. Weder die Ähnlichkeit in der Architektur am Abschluß der Capilla Mayor noch die im Kopftyp des Heiligen, auf die er seine Meinung gründet,

[1]) 1,80 0,38; die Pacully-Tafel 1,785 0,90.

[2]) Abb. bei Mayer, Gesch. d. span. Mal. (1922) 142.

[3]) Mit einigen Kirchenheiligen dieses Malers haben sie vielleicht ebensoviel Ähnlichkeit wie mit Memling.

[4]) Lair-Dubreuil, Collection Emille Pacully. Galerie Georges Petit. Paris 1903, p. 56.

[5]) The van Eycks ond their followers. London 192. p. 245.

erscheinen ausreichend, um gerade in der Umgebung Marmions die Herkunft dieser Kunst zu suchen, und das Kolorit ist noch weniger geeignet, diese Vermutung zu stützen. Es ist gänzlich verschieden von dem der Tafeln aus Saint-Omer in der Berliner Galerie. Die okerfarbigen, goldigen Fleischtöne, die von den dunklen Mönchsgewändern noch unterstrichen werden, sind von einer satten Nuance, die man in den Tafeln von Valladolid vergeblich suchen würde, und ebenso erweisen Zeichnung und Komposition ein völlig anderes künstlerisches Temperament. Die vorgebrachten Argumente sprechen also nicht dafür, daß unser Maler aus dem Hennegau kommen könnte, wie Sir M. Conway nahelegt.

Innerhalb des allgemeinen memlingschen Figurenstils findet sich allerdings für eine derartige Bildauffassung bei dem Brügger Meister kein Vorgang. Man müßte schon auf den Rogertypus zurückgehen, der in dem Triptychon der Sakramente im Antwerpener Museum gipfelt. In allgemeinen Zügen, wenn auch in jeder Hinsicht reicher gestaltet, findet man dort den architektonischen Rahmen unseres Werkes wieder. Memlings Spur wird man hauptsächlich in den Typen der Figuren erkennen, aber ohne daß diese Ähnlichkeit über die Grenzen der Zeichnung hinausginge. Die Unterschiede hinsichtlich der Farbe sind viel bemerkenswerter. Es gibt Arbeiten in erheblichem Abstand von Memling, deren Kolorit mit dem seinigen übereinstimmt, aber bei unseren Tafeln ist das Verhältnis ganz anders. Sie stehen zu Memling etwa in gleicher Beziehung, wie Dalmau zu den Eyck. In den Heiligen Isidor und Leander, die allein mir im Original bekannt, aber ihrerseits besonders aufschlußreich sind, kann ich nur eine angenehme Farbengebung mit etwas matten, zu milden Kombinationen neigenden Tönen finden, die von den lebhaften memlingschen Harmonien ebenso entfernt ist wie — mutatis mutandis — das Inkarnat Dalmaus von dem der Eyck. Wie diesen die Farbe von den Flamen trennt und ihn vollkommen in die katalanische Schule einreiht, so finden auch unsere Bilder in analogem Sinne ihre Parallele, wenn sie auch bei den Bischöfen und Aposteln des Valladolider Museums und anderen Tafeln in der Kathedrale von Palencia vorläufig noch nicht so greifbar erscheint wie in jenem Falle.

Nach all dem Gesagten ist es immer noch nicht leicht, die Frage nach der Herkunft des Meisters zu entscheiden. Daß es sich um einen spanischen Nachahmer Memlings handelt, scheint noch das Nächstliegende [1]), wenn man auch bei der unzureichenden Kenntnis, die wir bisher von den kastilischen Primitiven haben, nicht die Möglichkeit ausschließen darf, daß wir uns einem flämischen, in der iberischen Halbinsel arbeitenden Künstler gegenüber befinden. Das wäre aber erst als wahrscheinlich anzunehmen, wenn wir in den Niederlanden Dokumente über eine solche Tätigkeit und Werke von gleicher oder eng verwandter Hand auffänden. Bis dahin wird man an der Zugehörigkeit zur kastilischen Schule festhalten müssen, zumal die Herkunft des Ildefonsbildes aus Spanien durchaus sicher ist. Es gehörte zur Sammlung des Infanten D. Sebastian de Borbón — verhängnisvollen Angedenkens für die Künste in Spanien — und gelangte,

[1]) Diese Hypothese hält — nach freundlicher Mitteilung — auch der ausgezeichnete Kenner altniederländischer Malerei, Geheimrat Friedländer, für sehr wohl möglich.

Abb. 1. Die Tafel der Sammlung Pacully mit den beiden Seitenteilen im Museum zu Valladolid.

nachdem es in verschiedenen anderen fürstlichen Händen gewesen war, schließlich in den Besitz des österreichischen Sammlers [1]).

Zwecks genauer Datierung wird man zunächst an das Wappenschild auf dem Pacully-Gemälde denken, aber leider haben da weder heraldische Nachschlagewerke, noch einige Sachverständige, die ich konsultierte, Aufschluß geben können [2]).

Die Valladolider Tafeln stammen aus dem ehemaligen dortigen Kloster der Merced. Alle Nachforschungen in den Akten des Mercenarierordens im Span. Histor. Nationalarchiv und in der Handschriftenabteilung der Biblioteca Nacional sind bisher ergebnislos geblieben [3]).

---

[1]) Vgl. den genannten Auktionskatalog.

[2]) Herr Bararta, der als guter Kenner der Heraldik von Valladolid gilt, weiß nicht, welcher Familie das Wappen gehören könnte.

[3]) Der gegenwärtige Verbleib der Ildefons-Tafel ist mir unbekannt. Nach Mitteilung des Herrn Lair-Debreuil wurde sie 1903 vom Verkauf zurückgezogen.

TERRAKOTTEN MICHELANGELOS (?)

Die Terrakotten der Sammlung Hähnel, den Michelangelo-Forschern längst bekannt, sind kürzlich in großer Aufmachung mit vierzig heliogravierten Tafeln von Meier-Gräfe herausgegeben worden. Pfister bespricht sie unter dem Titel „Die Terrakotten Michelangelos" in der Deutschen Kunst und Dekoration, die sonst ausschließlich moderner deutscher Kunst gewidmet ist und mit einem Sonderaufsatz den Terrakotten eine ganz große Bedeutung beilegt.

Tatsächliche Irrtümer in einem solchen Fall müssen zurückgewiesen werden, zumal sie keiner wissenschaftlichen Beschäftigung, sondern wohl mehr einem Händlerinteresse entspringen. Schon Fritz Burger hat sich mit aller Entschiedenheit gegen die Echtheit dieser Terrakotten ausgesprochen die der rasch enthusiasmierte Thode in seiner nicht immer streng kritischen Weise als eigenhändige Werke Michelangelos ansah. Vor längerer Zeit sagte mir der Münchener Verleger R. Piper, er beabsichtige, ein Werk darüber in seinem Verlag herauszubringen. Ich habe ihn rechtzeitig warnen können. Die Veröffentlichung von Meier-Gräfe ist sehr vorsichtig. Er gibt gar kein Urteil ab, sondern begnügt sich mit dem Abdruck der Stelle bei Thode. Pfister geht etwas unbesorgter zu Werk und verringert die Zweifel, die schließlich auch ihm kommen. Steinmann, der bekannte Michelangelo-Forscher, hat in einer Rezension des Meier-Gräfe-Werks eine Anzahl Beispiele für Nachahmungen der Skulpturen Michelangelos in der Cappella Medicea zu Florenz angeführt, aber bedauerlicherweise keine entschiedene Stellung genommen. Man sieht, wie nach und nach aus Kritiklosigkeit und Gutmütigkeit diese Terrakotten „echt" werden.

In meinem großen, vierbändigen Werk „Barock-Bozzetti" habe ich auch die Terrakotten der Sammlung Hähnel genannt und mit einer Reihe von Nachrichten über bekannte Kopien zusammengestellt. Solche sieht man in allen größeren Sammlungen, in Berlin, Paris, Florenz, London. Aber nur in zwei Sammlungen, in der alten, einst von Michelangelo bewohnten Casa Buonarroti zu Florenz und im Victoria and Albert Museum zu London, befinden sich echte Bozzetti Michelangelos, die ich zum Teil im ersten Bozzetti-Band abbilde und kritisch behandle. Wer einmal diese Stücke sah, wird selbst nach den im übrigen ausgezeichneten Abbildungen des Meier-Gräfe-Werks erkennen können, daß es sich hier nur um Nachbildungen der Zeit handelt. Sie sind damals in Florenz genau ein solcher Reisendenartikel gewesen wie heute die zahlreichen Reliefs nach Luca della Robbia. Weil Praun die Stücke, die durch ihn nach Nürnberg kamen, 1598 erwarb, das heißt 35 Jahre nach dem Tode Michelangelos und rund 70 Jahre nach dem Entstehen der Skulpturen, brauchen sie wirklich keine eigenhändigen Arbeiten zu sein, wie Pfister meint.

Eine eingehende Kritik, die Dutzende von Gründen gegen die Echtheit dieser Stücke anführen kann, gehört nicht hierher. Hier möchte ich einzig verhindern, daß ein Irrtum unausrottbar wird und daß der Leser von der gewaltigen Art Michelangelos eine so ganz klägliche Vorstellung erhält.

A. E. Brinckmann

VERSCHOLLENE WINCKELMANN-BRIEFE

MITGETEILT VON WERNER DEETJEN

In der nur in wenigen Exemplaren erhaltenen „Eos.-Zeitschrift für Gebildete" (Münster, im Verlage der Waldeckschen Buchhandlung. Erster Jahrgang. 1810) werden von einem Professor Depping ohne Erläuterung drei Briefkonzepte Winckelmanns veröffentlicht. Es handelt sich hier offenbar um das Pariser Material, das auch Justi vorgelegen hat. Der genaue Wortlaut blieb uns aber bisher größtenteils verborgen; zwei dieser Schreiben fehlen selbst in der Ausgabe von Joseph Eiselein [1]). Da sie wegen der

[1]) Johann Winckelmanns sämtliche Werke. Donauöschingen, im Verlage deutscher Klassiker 1825.

Schwerzugänglichkeit der „Eos" den Sammlern entgingen, verdienen sie zumal im Hinblick auf die dringend zu wünschende wissenschaftliche Gesamtausgabe der Briefe der Vergessenheit entzogen zu werden [1]). Die Briefe stammen aus der Zeit, da man den seit Jahren in Rom lebenden großen Gelehrten verschiedentlich für die deutsche Heimat zurückzugewinnen suchte.

Diese Versuche gingen in erster Linie von dem sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian aus, der gleich den Männern seiner nächsten Umgebung, seinem Mentor Grafen Wackerbarth und seinem Leibarzt Bianconi große Stücke auf Winckelmann hielt. Außerdem interessierte sich der Braunschweiger Hof für ihn, nachdem von Stosch den einflußreichen Geheimrat von Feronce auf Winckelmann aufmerksam gemacht hatte. Es wurden zwischen ihm und Feronce Verhandlungen gepflogen, die dem Gelehrten ermöglichten, Sachsen gegenüber, das ihn lange hingehalten hatte, anspruchsvoller aufzutreten [2]). Durch ein Mißverständnis mußte er übrigens glauben, daß nicht der Herzog von Braunschweig, sondern der Landgraf von Hessen ihn zu sich ziehen wolle. Ohne zunächst den Urheber zu nennen, ließ Winckelmann durch Rafael Mengs den Grafen Wackerbarth wissen, welche Anerbietungen man ihm gemacht habe. Da Wackerbarth am 3. Juli 1761 starb, öffnete der Kurprinz den Brief und ernannte, nachdem er von dem Inhalt Kenntnis genommen, aus Sorge Winckelmann zu verlieren, diesen sofort zu seinem Antiquarius und Aufseher seines Museums. Mit dieser Stellung waren nur Ehren und Annehmlichkeiten verbunden, und Winckelmann wäre in jeder Hinsicht unabhängig gewesen. Seine Antwort lautet:

An Se. königl. Hoheit zu Nymphenburg! [3])

Die Freiheit, welche ich mir nehme, mich unmittelbar an Ihro königl. Hoh. zu wenden, rührt aus einer doppelten Ursache her. Die erste ist der von meinem Freunde an den verstorbenen Grafen v. Wackerbarth geschriebene Brief in Betreff gewisser Anbietungen, die mir ein deutscher Hof von freien Stücken hat machen lassen. Die zweite und wichtigere Ursache ist der Inhalt einer Antwort auf ein anderes Schreiben und der darin angezogenen eigenen Worte Ihro königl. Hoh., worin ich Ihre beständige huldreiche Wohlgewogenheit gegen mich erkenne. Der Prinz, welcher mich verlangt, ist der Landgraf von Hessen Kassel, und das Gehalt, das er mir bestimmt, soll dafür sorgen, um demselben auf der Reise, die er durch Italien zu machen gedenkt, zum Führer zu dienen.

Ich war wirklich geneigt, diesen Vorschlägen Gehör zu geben, weil meine Lage noch sehr unbestimmt und schwankend war, besonders da sich der verstorbene Graf von Wackerbarth beständig auf dunkle Ausdrücke einschränkte, und sich nie darüber erklärte, warum er in der Folge den Titel: Antiquarius des Königs, den er mir vorher in seinen Briefen an mich beilegte, und womit mein Name in den Verzeichnissen der Mitglieder verschiedener Akademien prangte, ausließ.

Diese beiden Gründe bewogen mich, jenem Vorschlag Gehör zu geben; allein meine Gesinnung hat sich geändert, seitdem Ihro königl. Hoheit mit Ihrer gewöhnlichen Güte geruht haben, mich in die Zahl derjenigen aufzunehmen, welche sich beeifern, Ihnen zu dienen, und zwar in einer ehrenvollen Stelle, worin ich immer meinem Studium des Alterthums und der schönen Künste nachhängen kann.

Ich thue also für jetzt auf jede andre Stelle Verzicht, zumal, da meine Versorgung im Alter gesichert ist und ich sonst nicht nöthig habe, meine Lage zu verändern, welche ganz meiner Neigung und meinen Studien angemessen ist. Der Herr Kardinal sucht allen meinen Bedürfnissen zuvorzukommen; er behandelt mich weit mehr, wie ein Freund und Gefährte, als wie ein Herr, und fordert nicht die geringste Dienstleistung von mir. All' mein Bemühn ist auf das Hauptziel gerichtet, das mir Ihro königl. Hoheit vorgesetzt hat; ich trachte danach und hoffe es in kurzem zu erreichen, der ich mit der tiefsten Ehrerbietung bin usw.

Weiteres über diese Berufung erfahren wir aus einem Briefe Winckelmanns an den Geheimrat von Feronce:

An Herrn Feronce! [4])

Auf die Nachricht des Herrn von Stosch, daß ich in meiner Sprache von Ihnen verstanden werde, will ich Ihnen in deutsch die Erklärung meiner ewigen Erkenntlichkeit nach der höchsten menschlichen Pflicht, mit gleicher unaufhörlicher Erinnerung darreichen; es geschehe oder geschehe nicht, was im Werk ist. Ich finde nöthig Ihnen zu sagen, daß S. H. der Churprinz, welcher mein Schreiben an den Graf Wackenbarth nach dessen Tode selbst erbrochen, mir schriftlich wissen lassen, daß ich der mir bestimmten Stelle versichert seyn könne, mit den ausdrücklichen Worten, daß er suchen werde, daß ich mit Vergnügen künftig an seinem Hofe stehen solle. Er läßt mir dieselbe Freiheit, dem Ruf an einen anderen Hof

[1]) Ich benutze das Exemplar der Landesbibliothek in Weimar.
[2]) Justi, Winckelmann. Leipzig, 1872. II, 2. S. 10.
[3]) Nach Deppings Angabe im Original italienisch.
[4]) Nicht Ferona, wie Depping liest.

welchen ich nicht namhaft gemacht, zu folgen, doch mit dem Vorbehalt, wenn ich würde gerufen werden, dessen Hof vorziehen möchte. Hierüber habe ich mich in einem unmittelbaren Schreiben an S. H. deutlich erklärt, wie die wahre Beschaffenheit der Sache ist. Ich bekam zwar Nachricht auf dem Lande, wohin ich mich wegen der großen Hitze begeben hatte; und da ich die Stille einige Zeit zu genießen hoffete kommt wider alles Vermuten der Leibarzt S. H. des Churprinzen, Bianconi, nach Rom, und wiederholt, mir alles mündlich; höre aber, daß meine künftige Stelle vor 3 Jahren nach geschlossenem Frieden nicht besetzt werden könne; ingleichen, daß man das Gehalt derselben, welches 600 Rchlr. wäre, auf einen geringeren Fuß wie in allen Bedingungen herunter zu setzen gezwungen seye.

Ich bin der Meinung, nicht so weit hinauszudenken, das gegenwärtige zu genießen und dem künftigen vorzuziehen: und ohngeachtet ich mein Wort gegeben habe, werde ich entsprechenden Falls, das was ich habe, wenn es besser ist, vorziehen, zumal ich an keine Verpflichtung gebunden bin.

Mit wenigem kann ich außer Rom nicht leben, wo Auge und Geist beständig gereizet werden; und diesen Abgang zu ersetzen, muß ich wenigstens so viel haben, daß ich nicht befürchten darf, mich mit der Melancholie zu schlagen. Ich ersuche Sie, theuerster Freund, dem Hrn. von Stosch unverzüglich den Inhalt dieses meines Schreibens wissen zu lassen. Ich muß die Ruhe und Gemächlichkeit allen andern Gütern vorziehen; und ein Freund, in dessen Schooße ich mich beruhigen kann wird mich künftig fest und selig machen. Ich ersterbe

der Ihrige
Winkelmann.

Bekanntlich ist Winckelmann weder an den sächsischen noch an den braunschweigischen Hof gegangen sondern in Rom geblieben.

Alfred Kuhn: Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Mit den Briefen des Meisters an Ludwig I. von Bayern und an Goethe. Mit 43 Abbildungen in Lichtdruck. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) A. G., Berlin 1921.

Als Vertreter einer reingeistigen Kunst, der im wesentlichen auf die Anregung der Vorstellungskraft ausging und die äußeren Darstellungsmittel geringachtete, war Peter Cornelius geraume Zeit von der historischen Betrachtung ausgeschieden, zurückgestellt, fast vergessen worden. Es bedurfte einschneidender Ereignisse, um eine solche Idealkunst neu zu erwecken, die dem Wesen des Zeitalters nicht mehr genehm war. Nur vereinzelte Beurteiler der letzten Generation z. B. Herman Grimm sind immer dafür eingetreten, solche Systeme bildlicher Fixierung des Gehalts klassischer Dichtungen oder der christlichen Weltanschauung unseren besten Besitztümern im Bereich der Kunst gleichzustellen. Hubert Janitschek tröstete sich darüber, daß ein landläufiges Urteil noch nicht das Endgültige der Geschichte sei. „Nur das werden die Werke des Cornelius auch dem Maler der Zukunft sagen, daß Schaffen nicht bloß Malen sondern auch Gestalten ist, und daß die Hand des Künstlers auch über den Horizont hinübergreifen darf. In seiner Wirkung auf die Genießenden darf wohl Cornelius jenen zugerechnet werden, welche zeitlos sind; eine Tagesströmung kann ihn allerdings für die Menge aus der Mode bringen, Menschen, die ein wirklich inneres Verhältnis zur Kunst besitzen, werden auch auf verschütteten Pfaden den Weg zu ihm finden".

Die für das Jahr 1915 geplante große Übersicht rheinisch-deutscher Kunst in Düsseldorf sollte dieses Repristination einleiten, die Schicksale, welche inzwischen die Nation inzwischen heimsuchten, und die Umkehr, die sie zur Folge hatten, belehren uns heute, in welchem Maße Peter Cornelius noch der unserige ist. Der vornehmen Aufgabe, die Fäden zu verfolgen, die Klassizismus und Romantik verknüpfen, hat ein junger Forscher seine gewandte Feder gewidmet, er setzte Jahre daran, mit Fleiß und voller Hingebung das Material ganz zu durchdringen, neue Beweisstücke herbeizuschaffen und mit dem vertieften Charakterbild des Meisters auch eine Schilderung des geistigen Lebens der Zeit zu vereinigen. In der Vaterstadt des Monumentalmalers hatte man vordem eine umfassende Publikation geplant, die Wiedergabe und Beschreibung seiner Zeichnungen. Zum Ersatz dient uns nun der Band, der in gediegener Form vielseitige Bereicherung unseres Wissens um Cornelius darbietet.

Lebensgeschichte und geistiger Aufstieg des Malers sind ein dankbarer Gegenstand historischer Darstellung; Temperament und Ideenreichtum machten Cornelius zur Führernatur; in der Schar seiner Jünger ist er bald schon der Wortführer einer neuen Richtung. Er sucht Verbindung und Austausch mit den vornehmsten Potenzen des nationalen Lebens und sein Selbstbewußtsein führte früh zu Konflikten mit den Vertretern zünftlerischer Routine. Seine niederrheinische Heimat, die kurfürstliche Residenz war ein Sammelplatz splendider Kunstpflege des Barocks. Lambert Krahe, der Urheber großer Deckengemälde und Vertreter schnellfertigen Virtuosentums, war Vorstand der rheinschen Kunstschule. Bei der Arbeit an allegorischen Kompositionen zog er einen ganzen Stab von Gehilfen heran. Peter Langer, sein Nachfolger stellte schon strengere Maxime auf zur Vertiefung einer auf Bravour zielenden Kunstübung durch Pflege des Eklektizismus im Sinne des A. R. Mengs. Im wesentlichen war es aber der Empire-Geschmack des Louis David, der dem jungen Cornelius in Düsseldorf nahegebracht wurde. K. rühmt als ein Verdienst Goethes um die neue deutsche Kunst, daß er den jungen Maler durch ästhetische Lehre und persönliche Zurechtweisung in seiner Bildung gehoben und zu geistiger Durchdringung eines idealen künstlerischen Gegenstandes angeleitet habe. Daher empfahl er den Homer und trat in den Weimarer Konkurrenzen mit der strebsamen Jugend in unmittelbare Verbindung. „An Stelle des unselbständigen noch kollektivistischen Künstlers des 18. Jahrhunderts wird der autonome individualistische gefordert." Cornelius nahm begierig diese Anregung der Weimarischen Kunstfreunde auf und beteiligte sich mehrmals, wenn auch mit geringem Erfolg, bei diesem Wettbewerb. Seine Darstellung fiel bald in den entgegengesetzten Fehler seiner Lehrer. Er legte seiner Arbeit stets Zweck und rhetorische Mittel der Dichtung zugrunde. „Das Hauptgewicht wird auf die Erschöpfung des Themas gelegt, jedoch nicht in künstlerischem, formalem Sinne, sondern in novellistischem. Cornelius geht von der dramatischen Situation aus, nicht von der formalen. Was er schafft, ist ein Bühnenbild, nicht aber ein Produkt der

bildenden Kunst. An die Verwertung des Gegebenen für wahrhaft bildnerische Zwecke wird gar nicht gedacht". Cornelius selbst glaubte damals schon die Reife zu besitzen, um als Lehrer wirken zu können. Er wandte sich 27. April 1806 an Goethe, durch dessen Befürwortung er eine Professorenstelle an der bergischen Akademie zu erlangen hoffte (Anlage I). Der Drang nach beredtem Ausdruck um jeden Preis führt zu dramatischer Zuspitzung jeder Komposition und der Vorliebe für erregte Mienen und Gesten. Männer mit wallenden Bärten und tiefliegenden Augen. Darunter leidet die individuelle Charakterisierung. Der zunächst noch von fremden Vorbild Geleitete sah den eigenen Mangel nicht. Er empfahl sich beim Kunsthändler S. F. Wilmans in Frankfurt als Bildnismaler von unbedingter Treue und als erfahrener Künstler in jeder Art Technik (4. Sept. 1809).

Außer Porträts, die dem Geschmack der Besteller allzu willfähig entgegenkommen, entstanden in Frankfurt Kompositionen für dekorative Wandbespannung im neuen Haus des Bankier Johann Friedrich Schmid an der Zeil und Entwürfe für Transparente zur Ehrung Dalbergs. Mit dem Gemälde „die hl. Familie" hoffte der junge Künstler die Gunst des Fürstprimas zu gewinnen. Es mißfiel so sehr „durch seine Strenge und altertümlichen Charakter", daß der im hergebrachten Geschmack gebildete Kirchenfürst auf weiteres verzichtete. Cornelius war in die Sphäre der Romantik eingetreten. Das Bewußtsein von dem inneren Wert altdeutschen Wesens und der Wunsch, die Größe und Hoheit mittelalterlicher Kunst neu zu erwecken, war in ihm nun lebendig geworden. K. weist in erster Linie wieder auf die literarischen Weckrufe und Zeugnisse der neuen geistigen Bewegung hin. Der junge Künstler dürfte weit mehr aus persönlichem Verkehr mit Sulpiz Boisserée, Carl Mosler und Ferdinand Wallraf gewonnen haben, und der Eindruck der mächtigen Natur der Rheinlandschaft und der Monumente der Vorzeit wirkte auf eine erregte Phantasie doch noch stärker und ursprünglicher in gleicher Richtung wie die Schriften der Brüder Schlegel, Ludwig Tieck und Heinrich Wackenroder. Vornehmlich hat das graphische Werk Albrecht Dürers tiefe Spuren bei Cornelius hinterlassen. Hauptschöpfungen dieser Art sind die Zeichnungen zu Goethes Faust und zu den Nibelungen. Das schon früher mit Eifer durchforschte Material, Entwürfe und Vorarbeiten (Ausschnitte) zu beiden Cyklen hat K. in überaus glücklicher Weise durch neue Funde (z. B. Walpurgisnacht S. 109) ergänzt, geordnet und analysiert. Doch bleibt zu bedauern, daß die scharfsinnigen Darlegungen über das Wesen des Jugendstils des Cornelius bei Ulrich Christoffel (die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind München 1920, S. 36ff.) hier unbenutzt und unberücksichtigt blieben; besonders aufschlußreich nach dieser Richtung für die Umrißzeichnungen der Folge „Die Taunusreise".

Mit Nachdruck tritt K. dann für eine hohe Wertung der Fresken in der Casa Batholdi zu Rom, als Erstlingen der neudeutschen monumentalen Historie ein. Er verfolgt die Entstehungsgeschichte, allen Intentionen nachspürend, wie man bisher bei der Betrachtung großer Schöpfungen der Renaissance verfuhr. Er ordnet die Entwürfe zu einer Reihenfolge, und weist das spontane warmblütige Leben nach, den Wechsel der Motive, die Absichten beim Aufbau der Gruppen. Das Wesen dieser neuen Kunst enthält sich in den Varianten der Szene „Joseph gibt sich den Brüdern zu erkennen" als Abwandlung mannigfacher seelischer Stimmungen in Mienen und Geberden. Cornelius bedient sich einer überkommenen geläuterten Formensprache um sie in fremdem Zusammenhang mit neuem Geist zu erfüllen. Der fromme Genosse von San Isidoro Friedrich Overbeck bestärkt ihn im Anschluß an die keusche Art der alten Umbrier, Barthold Georg Niebuhr, der preußische Gesandte am Vatikan, müht sich, das Verständnis für die Antike zu heben, den Blick zu erweitern und besonders auch die Gestaltenfülle der großen Dichter dem Maler zugänglich zu machen. Als Freund und aufrichtiger Bewunderer hat der große Historiker und weltkluge Betrachter den Cornelius an sich herangezogen, er wirkte läuternd, anspornend, alle Wege ebnend und es scheint vorschnell, dem genial begabten Manne den echten Sinn für Kunst und ernstes Christentum abzusprechen. Zu K.s Schilderung ist hier das Urteil Friedrich von Bezolds über Niebuhr in seiner Geschichte der rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität (Bonn 1920 S. 260 fg.) heranzuziehen.

Das hingebende Studium des Quattrocento, Luca Signorelli, Perugino, Frühzeit Raffaels regte das Einleben in fremden Stil, die Lösung formaler Aufgaben an. Eine Figurenverknüpfung, an der einst Raffael seine unvergleichliche Kompositionsgabe erprobte und durch auferlegten Zwang Aufgaben stellte und löste, sollte im Nachstreben auch für Cornelius der Prüfstein der Begabung sein: Die Beweinung und Grablegung in Leipzig und Kopenhagen mit Aufnahme gleicher Prinzipien, gleicher Motive der Tumulatio der Villa Borghese. Die Übereinstimmung seines Strebens mit dem der Genossen von S. Isidoro, der Nazarener ist hier (1813) vollkommen. K. betont den seelischen Druck, dessen es bedurfte ein so heißes Temperament, eine vollblütige Natur unter die klösterliche Zucht der Gemeinschaft zu beugen. Der Einfluß war stark, die Zusammengehörigkeit fast eine vollständige. Die Nazarener hatten sich aus Pietät an eine feste Theorie gebunden. „Man entkleidete die Farbe ihres bildaufbauenden Charakters, ja sogar

ihres Selbstwertes und gab ihr symbolische Funktionen. Man schuf nicht mehr aus koloristischen Ideen heraus Gemälde, sondern man zeichnete und malte dann diese Zeichnungen an (vgl. das unfertige Bild in Leipzig). An Stelle des malerischen Prinzips als des Primären des Schöpferischen, trat das darzustellende im Sinne eines rationalen Gedankens, einer zu objektivierenden Idee, wozu die malerischen Mittel in durchaus untergeordnete, dienende Stellen herabsanken". — Es war für den führenden deutschen Monumentalmaler nur eine Übergangsstufe. Die volle Ausprägung zur eigemächtigen Künstlerpersönlichkeit verbürgte nur eine baldige Trennung. So wurde die Bekanntschaft mit dem begeisterten Thronerben von Bayern, bald die Berufung nach München 1818 eine Verheißung für die deutsche Kunst, ein Ereignis von einschneidender Bedeutung.

Als Dokumente von Wert für den gesamten Verkehr des Künstlers mit seinem Gönner veröffentlicht K. zum erstenmal 34 Schreiben des Cornelius an Ludwig I., Briefe des Kronprinzen an den Staatsminister Grafen Thürkeim und die kaltgeschäftliche Entlassungs-Bewilligung aus bayerischen Diensten vom März 1841, das Schlußblatt der Beziehungen zu dem königlichen Bewunderer (S. 193). Die Anerkennung und das überschwengliche Lob weiß Cornelius durch süße Schmeicheleien zu erwidern. An den Kronprinzen 20. Dezember 1819[4]. „... Als ich das Glück hatte Euer königl. Hoh. in Rom kennen zu lernen, standen wahrhaft und lebendig jene Zeiten vor meiner Seele, wo hochsinnige Fürsten und begeisterte Künstler im engsten Verein durch Liebe, Thateneifer, aber auch durch Vertrauen das vermochten, was folgenden Geschlechtern wie ein Wunder erscheint. Ich war überzeugt, daß Euer königl. Hoheit ersehen wären, dem Vaterlande eine solche Zeit vorzubereiten; und prieß jeden Künstler glücklich, dem es vergönnt war unter Ihren Winken zu schaffen und zu würken. Dieser Sinn und Geist war es, der mich zu Euer königl. Hoh. hinzog und alles freudig verlassen hieß. Und ich weis, ich habe mich nicht getäuscht, aber ich darf sagen Euer königl. Hoh. ebenso wenig in den Erwartungen, die Sie sich von mir gemacht haben. Welchen Standpunkt ich als Künstler einnahme, darf ich selbst am wenigstens bestimmen, aber ich fühle daß ich im wachsen bin, und daß Sie wenig Mahler finden werden (wie viel Trefliche und Bessere, als ich, auch das Vaterland aufzuweisen hatt), der Ihrem Sinne und Genius in der Tiefe so begegnen würde ..." (München 18. März 1829[22] „... Gott segne den Königlichen Sänger mit seinem reichsten, überschwenglichsten Segen. Alles was mein ahnender Genius von dem Ihren mir geweißaget, finde ich aufs herrlichste nun erfüllt. Ihre Elegien können sich kühn neben Göthe's stellen, meiner Individualität stehen sie dadurch näher, daß sich darin der ganze Mensch im höheren Sinne des Worts und nicht ausschließend die erotische Seite ausspricht."

„Ich habe in früheren Jahren auch gedichtet, doch die bildende Schwester hat die dichtende oder singende verdrängt; aber ein Dichter zu seyn, gebe ich auch jetzt nicht auf, — nur in Form und Farbe; eine stumme und doch sprechende Muse ist die unsere." —

In München betraute man Cornelius alsbald mit einer großen Aufgabe der Monumentalmalerei. Der Schmuck der Festräume der Glyptothek (1816—1830) sollte in die Mythen vom Walten der Naturgottheiten und den gehaltvollsten Sagenkreis der Griechen einführen als die Voraussetzung der Blüte hellenischer Kunst. Raffael blieb der Patron des Künstlers auch auf fremden Gebiet. „Der Genius der Sache kömt mir immer näher, und mit seinem Bilde wächst Lust und Liebe, ich darf sagen mit jedem Tag, so daß die meisten meiner Freunde glauben, daß das Antike mein eigendlichstes Element sey." — (Rom May 1819).... Möchte sich nur ein Strahl von jenem Geiste, der über den Hügel des Vatikans schwebt, auf mich herabsenken; ..." (München 14. März 1821). „Als ich Rom verließ, ging ich am letzten Tage noch einmal allein in den Stanzen, um den darin wehenden Geiste das überströmende Gefühl meiner Rührung und meines Dankes zu erkennen zu geben, es war mir als riß ich mich von meinem eigenen Herzen ab. Er war von jeher die Sonne, nach der sich wie die Sehnsucht der Clitia, mein ganzes Leben wendete. Ihn suchte ich in der ganzen Geschichte der alten Kunst, und ich bin stolz genug zu behaubten, daß ihn kein Maler so wie ich geliebt..." (München 24. July 1822) „... Sie haben mir befohlen mein gnädigster Herr! mich in Bezug auf die Wahl der Gegenstände für den Heroen-Saal an die frühere Conception zu halten; doch bei näherer Prüfung fand ich, daß sie unausführbar wäre, wenn nicht alle Hauptvortheile der Fresko-Malerei aufgegeben werden sollten, welche darin bestehen, daß man aus einem Gedanken eine große unendliche Welt entspinnt, die aber in sich vollkommen organisch in architektonischer, malerischer und dichterischer Hinsicht sein kann, was durchaus unmöglich ist bei einer willkührlichen Zusammenstellung und Vermischung verschiedener Stoffe, woraus nur eine gewöhnliche Szenenmalerei, durch Äußerlichkeiten zusammengehalten, erstehen kann." (Düsseldorf 6. April 1824) Nach K. stammt dieser, das Streben des Malers beherrschende Grundgedanke aus der Philosophie Schellings. Nicht „das Charakteristische", die vollendete Schönheit ist das Ziel der Kunst. „... Durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten. Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare

Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealistische Welt trennt, und es ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten. Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealistische Welt oder nur der unvollkommene Widerschein einer Welt, die nicht außer ihm sondern in ihm existiert". (J. Schelling) —

K. fügt passend das Blatt bei, Studie zur schlafenden Hera im Fresko „Agamemnons Traumgesicht", ein Liniengefüge im Sinne des reifen Raffael von heroischer Größe und doch der Natur nahe

Die Bildersprache des Cornelius folgte mannigfachen geistigen Strömungen der Epoche. Auf den Zyklus der Fresken in der Ludwigskirche, der das Walten der hl. Dreifaltigkeit zum Gegenstand hat, waren die mystischen Anschauungen des Münchener Philosophie-Professors Franz von Baader von Einfluß. Ein Werk, das vom Meister mit überschwenglicher Begeisterung als christliches Epos in Bildern begonnen war, führte zur Katastrophe, zum Bruch mit dem König, zum Abschluß des Wirkens in München.

Was späterhin noch in Berlin entstand, blieb fern der auf anderen Wegen fortschreitenden deutschen Kunst. Die Vorarbeiten zu den monumentalen Wandbildern des Campo santo, Kompositionen, die den ethischen Gehalt der christlichen Ideen zum Gegenstand hatten, wurden von Friedrich Wilhelm IV. und der kleinen Gemeinde um den Meister angestaunt. In Monomanie an den Kartons weiterzeichnend, ward Cornelius zum letzten Zeugen der Vergangenheit. K. versucht den weltfremden Idealisten auch noch mit den Bestrebungen der modernen Kunst in Zusammenhang zu bringen. Er nennt gelegentlich Gustave Courbet und Edouard Manet. Er nimmt die Legende auf, die besagt, daß Cornelius die flimmernden Idyllen des Camille Corot geschätzt habe. Dem stehen die Aussprüche gegenüber: „Der Pinsel ist jederzeit der Verderb der Kunst gewesen!" Oder die Kritik an August Riedel: „Sie haben vollkommen erreicht, was ich mein Leben lang mit größter Anstrengung vermieden habe." —

K.s Monographie führt der Cornelius-Forschung frisches Lebensblut zu und stellt sie in mancher Hinsicht auf neue Grundlage. Sie will nicht als Materialsammlung abschließen, sondern junge Teilnahme wecken und nachweisen, daß die Idealkunst des Cornelius deutschem Geist doch nicht gänzlich fremd werden kann.

E. Firmenich Richartz [†]

DIE ENTSTEHUNG DES ANTIKLASSISCHEN STILES IN DER ITALIENISCHEN MALEREI UM 1520

VON

WALTER FRIEDLAENDER (FREIBURG)

Mit 13 Abbildungen

Vasari sagt im Leben Jacopo da Pontormos bei Besprechung seiner Fresken in der Certosa dem Sinne nach folgendes:

„Daß Pontormo Dürer in den Motiven (Invenzioni) nachahmte, ist an sich nichts Tadelnswertes. Viele Maler haben das getan und tun es noch immer. Darin ging er also nicht fehl. Höchst bedauerlich ist es aber, daß er die deutsche Manier mit Haut und Haar bis in den Gesichtsausdruck und bis in die Bewegung hinein übernahm. Denn durch dieses Dazwischentreten der „Maniera Tedesca" wurde seine ursprüngliche frühe Art, die voller Schönheit und Anmut war, und die er mit seinem angeborenen Schönheitsgefühl vollkommen beherrschte, von Grund auf umgewandelt und zugrunde gerichtet. In allen seinen Werken unter dem Einfluß der „deutschen Manier" erkennt man nur noch wenig von der Trefflichkeit und der Anmut, die vorher seinen Figuren zu eigen war."

Vasari ist als Künstler Manierist der strengen michelangelesken Richtung, als Schriftsteller aber einigermaßen unparteiisch und im allgemeinen eher anerkennend als tadelnd. Wenn er gegen Pontormo's Dürernachahmung so scharfe Worte findet, so spricht er sicherlich nicht nur seine eigene Meinung, sondern die allgemeine, die des Publikums aus. Man witterte, daß — auch abgesehen vom Nationalistischen — hier ein bedenklicher und folgenschwerer Schritt getan war. Vasari sah ganz richtig, daß es sich bei der Nachahmung Dürer's seitens Pontormos nicht um Einzelheiten handelte, um Motiventnahmen, wie bei Pontormos Lehrer Andrea del Sarto, sondern um etwas Fundamentales, um einen Stilwechsel, der das ganze Gefüge der Renaissance-Malerei bedrohte. Und doch sah Vasari nicht tief genug. Nicht die Dürer'schen Schnitte und Stiche, die gerade damals in einer großen Sendung nach Florenz kamen und von allen Künstlern aufs höchste bewundert wurden (wie Vasari ebenfalls berichtet), waren es, die eine solche radikale Umwälzung in Pontormos Kunstanschauung herbeiführten. Sondern umgekehrt: die neue, in ihm — aber nicht nur in ihm — keimende Gesinnung, ließ den jungen und beliebten Künstler zur Dürer'schen Graphik greifen, weil sie ihm in seiner Reaktion gegen das Hochrenaissance-Ideal als verwandt und brauchbar erschien.

* * *

Die so überaus intensive Epoche der Hochrenaissance gibt trotz der kurzen Spanne Zeit, in der sie verläuft — es sind kaum 20 Jahre — kein einheitliches Bild. Schon daß man Michelangelo unmöglich zu der „klassischen Kunst" Leonardos, Raffaels, Fra Bartolomeos, Sartos rechnen kann, stört die Einheitlichkeit. Streng genommen bleibt eigentlich nur eine relativ geringe Anzahl von Werken, an denen das Normative und Ausgeglichene des hochklassischen Stils demonstriert werden kann. Über den Unterschied zu den Strömungen der vorhergehenden Epoche des Quattrocento zu reden, ist hier nicht meine Aufgabe. Nur soviel möge bemerkt werden, daß in der quattrocentistischen Malerei der Zwiespalt zwischen konstruiertem Tiefenraum und figurierter Bildfläche meistens noch nicht überwunden ist. Das Körpervolumen, von innen heraus von einer Zentralidee regiert und verlebendigt, ist noch nicht oder noch nicht in dem Maße in zirkuläre Schwingung gesetzt, wie in Zeichnungen Lionardos oder bei den Madonnen des entwickelten Raffael (im Gegensatz zu Perugino). Daher ist auch die Verbindung dieses Volumens mit dem Raum im Quattrocento meist noch unvollkommen, bei manchen Richtungen (bes. der zweiten Hälfte) häufig sogar widersprechend: Spiritualisierung und Flächen-Ornamentisierung der menschlichen Figur, Realistik und perspektivische Tiefendurchbildung des Raumes. Die Lösung dieses Zwiespaltes, die Unterwerfung von Körper und Raum unter eine Zentralidee ist die Errungenschaft der Hochrenaissance, wie sie sich am reinsten in Werken der Hochperiode Raffaels widerspiegelt.

Zugleich werden theoretisch und in der Ausführung bestimmte Gesetze und Normen geschaffen (die erst viel später in akademisch-klassizistischen Kreisen endgültig kodifiziert wurden), denen das Naturobjekt in Proportion, innerer und äußerer Bewegung usw. unterworfen wurde — z. T. in Anlehnung an die Antike, bes. an die antike Plastik. So entstand eine „ideale" Kunst, die aber gleichzeitig den Anspruch auf „Natur", und zwar in betont normativem Sinne machte. Nur das, was diese Kunstanschauung an Proportion usw. als richtig und gültig hinstellte, galt als „schön" und mehr als das: als einzig „natürlich". Auf Grund dieser idealistisch-normativen Objektivierung wird nun auch das Einzel-Objekt des klassischen Stils, insbesondere der Mensch, formal in seiner Gestaltung, wie psychisch in Gesten und Ausdruck, dem subjektiven, rein optischen Eindruck, wie der noch subjektiveren Willkür des Individuums entzogen und zu etwas Objektiv-Gesetzmäßigem gesteigert, idealisiert.

Dieser hohen, idealistischen, normativen Kunstanschauung, die außer Raffael in etwas erstarrt dogmatischer Weise Fra Bartolommeo und konzilianter, lockerer, farbenfroher Andrea del Sarto in Florenz vertreten, steht die Anschauung des antiklassischen[1]) Stiles, gemeinhin Manierismus genannt, in Vielem und Wesentlichem scharf gegenüber.

[1]) Der Ausdruck „antiklassisch" (der ganz neuerdings — nicht ohne Berechtigung — auch auf die deutsche Malerei übertragen wurde) ist von mir zur Bezeichnung des neuen Stils um 1520 geprägt worden, ohne daß ich seinen rein negativen Gehalt: Kontrast zur Klassik der Hochrenaissance übersehen habe. Doch schien er mir gerade deshalb für den Beginn der Periode nicht uncharakteristisch. Der sonst im allgemeinen übliche Terminus „Manierismus" ist ja bekanntlich ursprünglich spöttisch und ablehnend gemeint gewesen und hatte bei der ersten Redaktion dieses Aufsatzes diese Gefühlsmomente noch nicht ganz abgelegt, so daß er das Wesentliche der neuen Bewegung nicht erfaßte. Doch

Entscheidend ist das Verhältnis dieser neuen Anschauung zum künstlerisch geschauten Objekt. Die Anschauungsmöglichkeit eines Objektes, die in der idealistisch-normativen Kunst allgemein (intersubjektiv) gesehen und gesteigert, zum Kanonisch-Gesetzmäßigen erhoben wird, bildet nicht mehr die unverrückbare Grundlage. Ebenso wenig kommen die individuell bedingten Variations-Möglichkeiten, wie sie durch äußere Umstände — Licht, Luft, Distanz — bestimmt werden, als Wesentliches in Betracht. Der manieristische Künstler in äußerster Konsequenz hat das Recht oder die Pflicht, eine jede Anschauungsmöglichkeit nur noch als Unterlage für eine neue, freie Variante zu gebrauchen. Diese unterscheidet sich also prinzipiell von allen anderen Möglichkeiten der Anschauung eines Objektes, da sie weder normativ abstrahiert und gültig, noch optisch zufällig bedingt ist, sondern nur eigenen Bedingungen gehorcht. Idealistisch ist diese Kunst auch, aber sie beruht nicht auf einer normativen Idee, sondern auf einer „fantastica idea non appoggiata all' imitazione" (Bellori), auf einer „phantastischen Idee, die sich nicht auf (Natur-)Nachahmung stützt. Der scheinbar naturgegebene und daher gesetzmäßig allgemein anerkannte Kanon wird damit definitiv aufgegeben. Es handelt sich nicht mehr darum, ein angeschautes Objekt künstlerisch neu zu schaffen, so „wie man es sieht" (oder idealistisch gesteigert, ethisch betont: sehen soll), aber auch nicht so, wie der individuelle Einzelne es als Erscheinungsform erblickt — „wie ich es sehe" —, sondern (wenn man einen negativen Ausdruck gebrauchen darf) so „wie man es nicht sieht", aber aus rein künstlerisch autonomem Motiv möchte, daß es gesehen wird.

Aus dem in der künstlerischen Anschauung gegebenen Objekt entsteht also ein Neues, beabsichtigt Anderes. Die bisher normative Anschauungsform, die, weil intersubjektiv allgemein anerkannt, als die selbstverständliche, die „natürliche" galt, wird zugunsten einer neuen, subjektiven, „unnatürlichen" aufgegeben. So können in der manieristischen Kunst nur aus einem bestimmten rhythmischen Schönheitsgefühl heraus mehr oder minder willkürlich die Körpergliedmaßen gedehnt werden. Das Kopflängenmaß wächst von einem Achtel bis ein Neuntel, wie es in der Renaissance „normativ" als durchschnittlich naturgegeben üblich war, vielfach auf ein Zehntel bis ein Zwölftel der Körperlänge. Also eine durchgreifende Veränderung, mitunter fast Verzerrung der allgemein als gültig erkannten Anschauungsform eines Objekts. Auch die eigentümlichen Geziertheiten der Fingerhaltung, die Verdrehungen der Gliedmaßen, die sich ineinanderschlingen, lassen sich auf diese durchaus bewußte Abkehr vom Normativen, Natürlichen und auf eine fast ausschließliche Verwendung des rhythmischen Gefühls zurückführen. Diese freiere und scheinbar willkürliche

---

scheint allmählich — ähnlich, wie es bei den Termini „gotisch" oder „barock" schon längst der Fall ist—, eine Loslösung von diesen Gefühlen auch bei dem Wort manieristisch sich zu vollziehen — entsprechend einem größeren Verständnis in weiteren Kreisen für die positiven Werte des Stils.

Vorliegender Aufsatz ist aus einem Habilitations-Vortrag a. d. Universität Freiburg i. B. im Frühjahr 1914 herausgewachsen. Auch die Redaktion liegt schon eine geraume Zeit zurück. Die neuere Literatur, die nicht sehr reichhaltig (ich zitiere, abgesehen von den schon älteren Arbeiten von F. Goldschmidt, Voß und Weisbach, den Aufsatz von Dvořak, Greco und der Manierismus) ist daher hier nicht mehr berücksichtigt. Die Arbeit ist als Grundlage und Einleitung für ein umfassendes Werk über „Manierismus und Frühbarock" gedacht, an dem ich schon seit längerer Zeit arbeite.

Rhythmik bringt es mit sich, daß die Symmetrie, d. h. die Bindung der figuralen Zusammenhänge durch unmittelbar und klar zu erfassende Gegenüberstellung und Gewichtverteilung verschoben oder mehr oder minder aufgehoben wird[1]). (Vgl. weiter unten Pontormos Visdomini-Bild.) Das Gesetzmäßige einer symmetrischen Harmonie aller Teile in der Hochrenaissance wird einem antiklassischen Stil unerträglich: eine Bindung geschieht durch mehr oder minder subjektive rhythmische Ponderation, die freilich eine unter Umständen auch sehr strenge Fügung im ornamentalen Sinn nicht ausschließt; in extremen Fällen wird auch der Sprung, die Dissonanz, gewagt. Alles dies gibt den Eindruck, daß diese neue Kunstart (was besonders bei Pontormo im Beginn auffällt) bewußt auf eine scheinbar primitivere Stufe zurückgeht, da sie die Errungenschaften einer so stolzen Kunst wie die der Renaissance teilweise aufgibt[2]). Es bildet sich in Anlehnung an Früheres ein neues, vom bisherigen Normativ-Renaissancistischen stark abweichendes Kunstgefühl heraus. So entsteht eine neue Schönheit, die nicht mehr auf wirklichen, am Modell nachmeßbaren oder in diesem Sinn idealisierten Formen beruht, sondern auf einer innerkünstlerischen Ummodelung auf Grund harmonischer oder rhythmischer Bedingungen.

Besonders wichtig und interessant ist das Verhältnis dieser neuen Kunstauffassung zum Raumproblem. Für einen klassisch empfindenden Normativen ist der konstruierte, eindeutig bestimmte Raum, in dem die ebenso eindeutig fixierten Gestalten sich bewegen und agieren, das Selbstverständliche. Nicht der natürliche, in Luft und Licht gelöste Erscheinungsraum des vorwiegend optisch Gerichteten ist für den Vertreter des Normativen das Erstrebte, sondern ein Raum, der einer höheren von allen Zufälligkeiten gereinigten Wirklichkeit entspricht oder entsprechen soll. Hingegen brauchen die Figuren des rhythmischen Antiklassikers, da sie selbst ja nicht einer vorausgesetzten Naturgesetzlichkeit entsprechen, auch keinen eindeutigen rational bestimmten Raum. Mit einem Worte, das Problem des dreidimensionalen Raumes fällt für sie weg oder kann für sie wegfallen. Die Volumina der Gestalten verdrängen mehr oder minder den Raum, d. h. sie bilden selbst den Raum. Damit ist schon gesagt, daß es sich ebensowenig um eine rein flächenhafte, wie um eine perspektivisch räumliche Kunst handelt. Eine gewisse Tiefenwirkung wird oft durch Addition derartiger Volumenschichten hintereinander erzeugt bei Vermeidung alles Perspektivischen, in die Tiefe weisenden. In dem Kampf zwischen Bildfläche und Tiefenraumvorstellung, der für die ganze Kunstgeschichte von so einschneidender Bedeutung, ist dies eine besonders interessante Lösung. Es wird ein eigentümlich labiler Zustand geschaffen: das Betonen der Fläche, der Bildebene, in Reliefschichten nach hinten fortgesetzt, läßt ein allzu Plastisches, Dreidimensionales der Körpervolumen nicht in ganzer

---

[1]) Man wäre versucht, das Wort „Eurythmie" dafür zu gebrauchen, da in der antiken Kunstterminologie εὐρυθμία in einem gewissen Gegensatz zu συμμετρία steht, aber auch die Eurythmie steht antik schließlich doch nur im Dienste des Kanonischen; so haben Proportionsveränderungen bei hochgestellten Statuen im Grunde nur den Zweck, einen normativen Eindruck herbeizuführen. Siehe auch die Stelle über den Panzer bei Xenophon Memorabilien (III 10, 9).

[2]) Inwieweit tatsächlich Tendenzen des Quattrocento dabei aufgenommen werden und wie diese in der antiklassisch-manieristischen Kunst eine prinzipiell andere Bedeutung erlangen, wäre noch zu untersuchen.

Stärke aufkommen und ebenso verhindern die dreidimensionalen Körper einen allzuflächenhaften Eindruck[1]). (Ähnliches begegnet, etwas anders gewendet, auch in der klassizistischen Kunst.)

Doch auch in den Fällen, wo eine starke Tiefenwirkung erwünscht oder unumgänglich ist, ist der Raum kein im Renaissance-Sinne konstruiert notwendiger für die Gestalten, sondern nur eine oft unkongruierende Begleiterscheinung für die Figurenklumpen, die man „sprunghaft" zusammenlesen muß, um in die Tiefe zu gelangen. Der Raum ist in solchen Fällen den Figuren nicht adaptiert wie in der Hochklassik, sondern ein unwirklicher Raum, ebenso wie die Figuren unnormative, d. h. unreale sind. Damit ist auch ein wichtiger Unterschied zur Quattrocentokunst (im allgemeinen) gegeben. Hier beansprucht die Landschaft reale (zum Teil durch perspektivische Mittel erreichte) Geltung und Tiefenwirkung, die Gestalten bleiben dagegen vielfach noch unreal und relativ flächig. In der Renaissance sahen wir diesen Widerspruch zugunsten einer allgemeinen, räumlich-figuralen Harmonie aufgelöst: plastische Gestalten in freiem Raum; im antiklassischen Manierismus bleiben die Figuren plastisch und volumenhaft, wenn auch unreal im normativen Sinne, der Raum, wenn er überhaupt außerhalb der Volumen vorhanden, geht nicht auf eine reale Wirkung aus. Das gilt z. B. auch für die Figurenbilder Grecos, bei denen trotz ihrer koloristischen Tendenz der Raum stets etwas Irrationales, nicht logisch Gefügtes hat (man vgl. den Raum und die Proportionen der Vorder- und Mittelgrundfiguren zueinander etwa beim Heil. Mauritius).

In der florentinischen Richtung des Manierismus tritt der Kult des Körpervolumens oft so sehr in den Vordergrund, die Vernachlässigung des Räumlichen, des „Ambiente" ist so stark, daß sowohl Architektur, wie Landschaft auch als Kulisse nur eine geringe Rolle spielen. Die Kunst des abstrahierenden „Disegno", der inneren und äußeren Zeichnung, die theoretisch in manchen Schriften gegen Ende der Epoche wie in der „Idea" Federico Zuccaris so überaus gefeiert wird (aber auch bei Vasari eine Rolle spielt), triumphiert über das räumliche Ideal der Renaissance.

Die Tendenz der antiklassischen Kunst ist eine wesentlich subjektivistische, denn sie will von innen heraus, vom Subjekt aus, frei nach dem im Künstler wohnenden rhythmischen Gefühl gestalten und individuell umgestalten, während die klassische Kunst, sozialer gerichtet, sucht, das Objekt durch Herausarbeiten des Gesetzmäßigen, des für alle Geltenden, auf ewig zu kristallisieren und zu sublimieren[2]).

---

[1]) Auch in der gleichzeitigen Architektur-Ornamentik (s. B. bei Kirchenfassaden) bekommt das Flächenhafte ein stärkeres Relief ins Dreidimensionale. Das Tiefenhafte wird aber durch die Dinge selbst erzeugt, durch das Ineinanderdringen und Übereinanderschichten der architektonischen und ornamentalen Glieder, nicht, wie im Seicento, durch Bewegung in den Raum. Auch für die groteske Malerei gilt das Gleiche.

[2]) Die im engeren Sinne „optische" Kunst ist nur bedingt subjektivistisch, denn sie geht zwar vom Subjekt, vom Einzelindividuum aus, will aber doch das Objekt — wenn auch vu à travers — erfassen. In diesem mehr materialistischen Sinne nimmt Al. Riegl das Wort „subjektiv". Das Objekt wird so wiedergegeben, wie der Künstler glaubt, daß es sich tatsächlich in seiner Netzhaut spiegele. Als künstlerische Form spielt es auch zum Subjekt des Beschauers hinüber, da es von diesem eine Tätigkeit, Umsetzung, Beziehung verlangt, z. B. bei Verkürzungen. Doch läßt sich das Wort

In diesem reinen Subjektivismus berührt sich die manieristisch-antiklassische Richtung mit den Anschauungen der Spätgotik: der Vertikalismus, die Längenproportionen sind beiden Richtungen gegenüber dem normativen Ausgleich der Formen in der Renaissance gemeinsam. Wie entschieden die neue Bewegung, durch und durch antiklassisch gesinnt, sich dem nicht endgültig durch die Renaissance überwundenen gotischen Gefühl geistig und formal zu nähern sucht, sehen wir an dem Wirken Jacopo Pontormos, dem eigentlichen Reformator jener künstlerischen Periode, und an dem unverhohlenen Entsetzen, das sein Umschwung beim Publikum und bei der Kritik hervorrief, wie es die eingangs mitgeteilte Vasari-Stelle bezeugt.

Es versteht sich von selbst, daß eine jede Kunst-Epoche der nachfolgenden vorarbeitet und daß in dieser wiederum starke Elemente der vorhergehenden zu finden sind. So behält auch die sog. „Frührenaissance" trotz ihrer größeren Freiheit gegenüber dem Naturobjekt in manchen ihrer Strömungen noch viel Mittelalterliches[1]). Ebenso findet sich im antiklassischen oder manieristischen Stil trotz seiner Kampfstellung Vieles und Wesentliches gemeinsam mit der Renaissance — so die Neigung zur plastisch-anatomischen Durchbildung des Körpers, die in manchen Kreisen besonders gepflegt und übertrieben wird, das Streben nach strengem Zusammenschluß der Bildkomposition u. a. Dergleichen verbindet den Manierismus mit der vorhergehenden Renaissance, besonders wenn man die Lockerung des Gefüges des ausgesprochenen Barocks daneben hält. Doch reichen diese naturgemäßen Verwandtschaften nicht hin, um diesen manieristischen Stil als „Spätrenaissance" zu bezeichnen, ihn somit als Ableger der Renaissance zu betrachten, wie es bis in jüngste Zeit hinein (s. Voss) geschehen ist — gänzlich gegen jede Tradition. Die Mitgenossen und noch mehr die unmittelbaren Nachfolger des Manierismus und ebenso die Klassizisten des 17. Jahrhunderts empfanden die Trennung von der Hochrenaissance sehr scharf und im höchsten Grade peinlich. Diese kunsthistorische Zusammenschweißung der beiden Stile war nur möglich, weil man entweder der ganzen Periode zu wenig Beachtung schenkte oder ihre neue Gesinnung, die sich in radikalem Umschwung, was Raum und Proportionen anbelangt, äußerte, verkannte. Mit größerem Recht könnte man die strenge Richtung des frühen Barocks Spät- oder Neurenaissance nennen; denn hier finden sich — in starkem Kontrast wiederum zur vorangehenden Periode des Manierismus — bewußte und gewollte Aufnahmen des renaissancistischen Ideals (ohne daß es auch hier gelang, die Errungenschaften des Manierismus ganz und gar abzuschütteln).

Jede Revolution wird zur Evolution, wenn man die vorhergehenden Sturmanzeichen pragmatisch zusammenfaßt. So dürfte es nicht schwer sein, manche Merkmale des Manierismus in den Hauptströmungen der quattrocentistischen Kunst aufzuweisen. Auch darf man wohl behaupten, daß der Sieg der Hochrenaissance kein endgültiger und vollständiger, daß eine „latente" Gotik oder ein „latenter Manierismus" (je nachdem man vor- oder rückwärts sieht) auch in der Blütezeit des „klassischen" Gedankens

„subjektiv" auch ohne das Augen-Medium rein geistig fassen im Sinne eines Willens zum Freigestalteten, Unobjektiven, so im Manierismus.

[1]) S. darüber die aufschlußreiche Schrift von August Schmarsow, Gotik in der Renaissance. Stuttg. 1921.

vorhanden war. Doch kommt es zunächst und hier insbesonders darauf an, festzustellen, daß überhaupt eine solche antiklassische Revolution, fast genau datierbar kurz nach dem Tode Raffaels stattgefunden hat, daß ein durchaus neuer geistiger Umschwung der Ausdrucksmomente eintrat, was bisher, soweit ich sehe, keine Beachtung oder keine gebührende Betonung gefunden hat. Und ferner daß diese Bewegung keine vereinzelte war, sondern an verschiedenen Punkten entbrannte und den triumphierenden Geist der Klassik für lange Zeit überwand. Vorher aber muß die Stellung des größten Geistes, der noch innerhalb der Klassik schon antiklassisch gewirkt hatte, zu dieser neuen Richtung und sein Zusammenhang mit ihr klargelegt werden.

* * *

Wie man Michelangelo den Vater des Barocks genannt hat, so stellt man ihn auch an die Spitze der manieristischen Bewegung und gibt ihm schuld an allen den vermeintlichen Sünden, die der Klassizismus dem antiklassischen Stil anmerkte. Dies hat seine Berechtigung, aber doch nur in eingeschränkter Weise. Michelangelo ist zweifellos nicht der alleinige Schöpfer des neuen Stils gewesen, in dem Sinne, daß alle Künstler dieser Richtung neben und nach ihm einzig und allein nur von seiner einschüchternden und gewalttätigen Größe abhängig gewesen wären. Ein Individuum, sei es noch so groß und noch so „terribile" wie Michelangelo, kann trotzdem nicht eine ganze Kunstrichtung von sich allein aus, nur aus sich heraus erzeugen; auch die größte Persönlichkeit ist mit vielerlei Fäden an ihre Zeit gebunden und an deren stilistische Entwickelung, die sie in geheimnisvoller Wechselwirkung geschaffen mitschafft. So ist es bei Rembrandt und seinem Helldunkel, so bei Goethe, dessen Wilhelm Meister die romantische Bewegung trug, von der er selbst neu ergriffen wurde. Das Jüngste Gericht, jenes ungeheure Paradigma des Manierismus, das man häufig an die Spitze der Bewegung stellt, und dem man die Schuld für die vermeintlichen Irrwege der ganzen Richtung zuschiebt, ist Ende der dreißiger Jahre entstanden, als die für den neuen Stil so wichtigen und charakteristischen Werke eines Pontormo, Rosso oder Parmeggianino längst entstanden waren und sich kaum ein Künstler mehr dem Taumel des neuen, geistreichen Stils entziehen konnte.

Auch wenn man die für den Manierismus so charakteristischen Proportionsstreckungen bei Michelangelo ins Auge faßt, so wird man finden, daß diese sich bei ihm recht spät einstellen. Seine früheren Florentiner Figuren: Bacchus, David, Madonna Doni[1]) sind samt und sonders normal gebaut, eher untersetzt als gotisch gelängt. Dasselbe gilt für die Gestalten des Julius-Denkmals und von der Sixtina trotz der Riesengliedmaßen — man betrachte daraufhin die „Ignudi". Eine Veränderung setzt eigentlich erst ein, als Michelangelo im Dienste der Medici wieder in Florenz,

[1]) Die Frühwerke Michelangelos, vor allem der „Karton der badenden Soldaten", sind freilich für alle Künstler der Epoche von großer Bedeutung, aber mehr nach der formalen Seite der Körperdurchbildung und -bewegung hin. Auch die „Madonna Doni", so sehr sie in der Künstlichkeit der Bewegung, aber auch in der eigentümlich kalten z. T. changierenden Farbgebung mit gewissen Tendenzen des späteren Florentiner Manierismus sich berührt, hat mit den Anfängen des Stils nur wenig zu tun.

der Brutstätte des Manierismus, residiert. Doch handelt es sich nicht um einen radikalen Umschwung, denn diese Veränderung betrifft energisch eigentlich nur zwei Figuren: die „Medici Madonna" und den sogen. „Sieger". Sie sind die typischen Ausdrucksformen der manieristischen Seite von Michelangelos Kunst und haben als solche sicherlich intensiv „modern" gewirkt und demgemäß beeinflußt. Insbesondere der „Sieger" ist eigentlich die manieristische Figur katexochen in seinem „schraubenartigen" Aufwärtsführen, mit seinen langgestreckten Sportbeinen, dem lysippisch kleinen Kopf, den regelmäßigen, großformigen, etwas leeren Zügen, aber beides sind doch nur Nebenprodukte neben den großen Werken der Zeit, den Tageszeiten der Medici-Kapelle, die ebenso wie die Herzöge in den Proportionen nicht übertrieben in die Länge gezogen sind, wenn sie auch manche Merkmale der neuen Bewegung aufweisen. Bemerkenswert ist es, daß Michelangelo auch sonst die Längenproportionen des Siegers und der Medici-Madonna nicht als Kennzeichen seiner neuen Art beibehält, sondern daß in etwa der gleichen Zeit vor oder um 1530 der „David-Apollo" entsteht, der ganz andere, und zwar betont gedrungene Verhältnisse aufweist. Ähnliche etwa wie bei dem Christus des Jüngsten Gerichts, der freilich noch breiter, noch massiger ist. Auch bei den anderen Figuren dieses in mancher Beziehung so typisch manieristischen Werkes ist die Proportionslängung durchaus nicht die allgemein vorherrschende. Nur bei den Gruppen der Patriarchen, des „Adam" u. a. rechts und links vom Christus fallen langgezogene Körper ins Auge. Auch bei den letzten Fresken Michelangelos in der Cap. Paolina treten sie nicht in besonders auffallendem Maße hervor. Nur in dem ergreifendem Rudiment der Rondanini Pietà mit den dünn gewordenen Gliedmaßen bricht sich das Gefühl des Vertikalismus wiederum ganz merkwürdig gotisch Bahn. Die Änderungen der Proportion nach dieser manieristischen Seite hin treten also bei Michelangelo erst gegen 1525—1530 auf und haben keine konsequente Entwickelung in seinem Altersstil. Man könnte fast versucht sein, Figuren wie den Sieger als eine unbewußte Konzession an den Manierismus anzusehn, insbesonders was die Proportionen betrifft.

Daß es sich aber doch um ein tiefergehendes Verhältnis Michelangelos zu den antiklassischen Tendenzen handelt, zeigt der Umstand, daß Michelangelo gerade in der kritischen Zeit Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre auch in der Architektur ausgesprochen antiklassische Eigentümlichkeiten aufweist. Ohne hier darauf näher analytisch eingehen zu können, will ich nur darauf hinweisen, daß in den Architektururteilen des Julius-Grabes und der Sixtina solche Tendenzen noch nicht oder nicht in gleicher Stärke vorhanden waren (gewisse Verzahnungen in der Sixtina sind allerdings auf dem Wege dazu), dagegen kann man — von der Architektur der Lorenzo-Kapelle ganz abgesehen — die Treppenvorhalle der Biblioteca Laurenziana, was Ineinanderschachtelung, Raumengung, Proportion anbelangt, als den Gipfel der manieristischen Architektur ansehen und sie unmittelbar mit dem „Sieger" der gleichen Periode in Verbindung bringen. Ein starker Einschlag von dem künstlerischen Wollen Michelangelos, wie es sich in jener Periode entwickelt hatte, ging also mit der modernen Zeitströmung, die auf Überwindung des Renaissancistischen gerichtet war, eng zusammen.

Dasselbe gilt für Komposition und Raumgestaltung, nur daß hier der Genius Michelangelos schon bei weitem früher und konsequenter die Wege zeigt, in denen die antiklassische Bewegung sich ergehen wird. Des entwickelten Michelangelo Ideal als Plastiker geht zumeist dahin, seine Figuren nicht freibeweglich vom Luftraum umspülen zu lassen, sondern sie zu „Gefangenen des Blockes" zu machen, mitunter sogar noch weitergehend sie in architektonische Verließe einzuspannen (wie die berühmten eingesperrten Säulen der Laurentiana). Die heftigsten psychischen Erregungen begegnen unerbittlichem Druck und Widerstand — es wird ihnen der Raum negiert, in dem sie sich entladen können. So kommt es nicht zu einer Lösung des Konfliktes, der gerade dadurch um so eindringlicher und ergreifender wirkt. Der Widerstreit psychischer und motorischer Kräfte ist nur außerhalb des Blocks oder seiner Umhüllung in einem fiktiven Raum, in dem sich die Energien des gefangenen Organismus fortsetzen und verlieren, auflösbar. Dieses Tragische, so ganz und gar Unantike, erst durch das Erlebnis des Christentums gestaltbare Schicksal seiner Gestalten überträgt Michelangelo auch auf das Gebiet der Malerei.

Die ungeheuren Gestalten der Propheten und Sibyllen der sixtinischen Decke leben und agieren in einem solchen grausam verengten, fast negierten Raum, und ihre gewaltigen Entladungen weisen hin auf eine Befreiung erst in einem transzendenten und göttlichen Raum. Aber auch bei Kompositionen größerer Massen, wo es auf eine individuelle Verinnerlichung nicht so sehr ankam, wie auf die Darstellung äußerer Affekte, konnte Michelangelo dieses Kunstmittel der Zusammenpressung der Energien durch mehr oder minder weitgehendes Versagen des Raumes zur Anwendung bringen. Das geschieht vor allem in den neben den großen Historien meist weniger beachteten Eckzwickeln der Sixtina. Die geringe zur Verfügung stehende Bildfläche und die merkwürdige und schwierig zu überwindende Form der Zwickeldreiecke zwang von vornherein zu einer gewissen Beschränkung. Sie wäre aber durch illusionistische Tiefen- und Raumwirkung aufzuheben gewesen, oder durch eine klassisch räumlich plastische Komposition ins Gleichgewicht zu bringen. Michelangelo war aber gerade diese Enge erwünscht. Er unterstrich sie noch, indem er den Raum noch mehr einzwängte und erreichte gerade dadurch eine bisher unerhörte Monumentalität. Durch einen ragenden Zeltbau als Hintergrund verkleinert er den Kampfplatz Davids und des gewaltigen, schon hingestreckten Riesen äufs äußerste. Judith und ihre Begleiterin schweben, wie über einem Abgrund, auf schmalster Basis, die dreiteilige Esther-Historie mit dem hängenden Hamann in der Mitte geht enggedrängt in erstaunlich komprimiertem Raume vor sich. Noch stärker aber kommt diese dem klassischen Gefühl der Weiträumigkeit und bequem organischen Gliederung so ausgesprochen entgegengesetzte Methode der Raumverengung und Körperverdrängung bei der Darstellung einer Massenaktion wie der „ehernen Schlange" zum lebendigen Ausdruck. Besonders in dieser Hinsicht könnte man diese grandiose Komposition das früheste Gemälde im Sinne des Manierismus nennen — freilich ohne die eigentümliche Starrheit der späteren Entwickelung (z. B. Bronzinos, der das Thema im Anschluß an Michelangelo, aber charakteristisch unterschieden ebenfalls behandelt hat). Wesentlich gebaut wird nur mit Körpern, die sich ineinander drängen und verschlingen: die Reihe der

Frommen links, der größere Klumpen der in den Umwindungen der Schlangen verstrickten Ungetreuen rechts. Nur in der Mitte, ganz zurück, öffnet sich eine Lücke, in der das Standbild der ehernen Schlange gegen helle Luft erscheint. Dadurch wird freilich der Blick in die Tiefe gezogen, aber dieser vereinzelte Durchbruch hebt das Gefühl der Raumlosigkeit oder Raumbeengung nicht auf. Das Spannende, das Atemlose wird erzeugt durch die Anhäufung gewaltiger Körper in größter Bewegung von Lichtflächen zerrissen in einem Raum, der nicht zureicht, sodaß man fürchtet, die ineinandergewirbelten Gliedmaßen möchten überquellen und sich nach rechts und links überden Rahmen ergießen. Ähnlich steht es bei dem schon durch seine Dimensionen alles übertreffenden und durch die Intensität seiner Gebärde mit einem Gemisch von Schrecken und Bewunderung angestaunten Werk aus Michelangelos späterer Zeit: dem Jüngsten Gericht. Auch hier ist eine Tiefenwirkung vorhanden: hervorgerufen durch die nackte Felsenkulisse vorn, die dem Auge als einziges Festes im ganzen Gemälde den Absprung erlaubt und durch den Charon-Nachen — mehr noch aber durch den kreisförmigen Wirbel um die Jupiter-Christus-Gestalt als Achse. Also ist ein Raum vorhanden, aber dieser Raum ist weder ein optischer, der wie bei einem Rubensschen Engelsturz die nackten glänzenden Glieder von Licht und Luft umspülen läßt, noch ein geordneter taktischer, in dem wohlgebaute Individuen und gutüberlegte Gruppen leben und sich ausdehnen können. Sondern es ist ein irrealer und existenzloser Raum, der in seinem oberen Hauptteil ganz mit Menschenleibern ausgefüllt ist, die zu Klumpen geballt nach unten zu sich vom Ganzen lösen und von weitem gesehen wie Wolkenfetzen einherschwimmen. Es sind auch da optisch-räumliche Elemente vorhanden: das Hinein- und Hinausschweben der Gestalten, das kontrastierende und gruppenzerteilende Licht, aber schon der Mangel an einem einheitlichen Augenpunkt verhindert jede illusionistische Wirkung, ebenso die vom optischen Standpunkte aus unmöglichen Größenverhältnisse der unverkürzten oberen Figuren zu den unteren, die viel größer sein müßten. Das ist dem Werk auch im 17. Jahrhundert von Francesco Albani zum Vorwurf gemacht worden. Auch vorwiegend „haptische" Elemente sind unverkennbar, so die symmetrische Gliederung und Zusammenfassung der oberen Hauptgruppe und vor allem die Durcharbeitung des Plastisch-Körperlichen, dessen unerhörte Beherrschung Michelangelo schon früh uneingeschränkte Bewunderung wegen seiner „Anatomie-Kenntnisse" eingetragen hatte. Aber auch sie werden zunichte gemacht, einmal durch das ganz unhaptische Zusammendrängen und Sichverschlingen der Figuren innerhalb der Bezirke, das Aufeinanderhäufen von Körpern, dann aber durch das Übertriebene der Einzelkörpergestaltung, durch den „Wellenschlag der Muskulatur" (was wohl Anniball Carracci meinte, wenn er die Akte des Jüngsten Gerichts als zu anatomisch im Gegensatz zu den Sixtina-Gestalten bezeichnete). Ebenso wird tadelnd auch die Gleichmäßigkeit der Körperbildung bei jung und alt, Mann und Frau hervorgehoben, also ein gewisser Schematismus in dieser Beziehung. All das: der unreale und unkonstruierte Raum, der Aufbau der Körpervolumen, überhaupt das ganze ausschließliche Herrschen des Körpers, und zwar des nackten, endlich auch die gewaltige Steigerung des Anatomischen über das Normative hinaus, teilweise auch die Proportion, haben das Jüngste Gericht zu dem Hauptwerk der antiklassisch-manieristischen

Kunstanschauung gemacht, das an geistiger Vertiefung, wie an formalem Ausbau alles hinter sich ließ.

Die Fresken der Capella Paolina aus den 40. Jahren des Jahrhunderts stehen ähnlich wie die letzten Pietà-Darstellungen Michelangelos in einer grandiosen und kaum gekannten Einsamkeit da. Fast noch krasser als auf dem Jüngsten Gericht ist der Raum ein irrealer geworden, trotzdem gewisse Tiefenanweisungen: die Arme des Petrus-Kreuzes, das nach hinten stiebende Roß auf der Pauli-Bekehrung vorhanden sind, und sogar Verkürzungen wie bei der herabstürzenden Figur Christi nicht gescheut werden. Aber gebaut wird doch nur durch die Körpervolumen — die angedeuteten Hügelketten haben keine Existenz im Vergleich zu ihnen; weder perspektivisch noch im Hinblick auf die Proportionsverhältnisse der Figuren wird irgendwie eine renaissancistische Rücksicht genommen (man vergl. die vom Rand überschnittene Frauengruppe, die viel zu klein, auf der Kreuzigung Petri). Die Figuren sind fast noch abstrakter, aber auch fast noch stärker gebunden wie auf dem Jüngsten Gericht (mit dem in der allgemeinen Auffassung eine gewisse Ähnlichkeit besteht). Es ist das nicht nur eine ornamentale Bindung durch Richtungsgemeinschaften oder -abweichungen, obgleich auch diese stark hervortreten, sondern mehr noch durch vitale Spannungen, die die Körpervolumen durchschütteln und zueinandertreiben, in Gruppen ballen oder herausschleudern und verselbständigen. Die geistige Abstraktion ist damit in diesem typischen Alterswerk der Idee auf eine Spitze getrieben, die kaum verstanden wurde. So haben diese Fresken, die, weil in einer Privat-Kapelle, dem profanen Auge auch wenig zugänglich waren, keine besondere Wirkung ausgeübt[1]).

Und doch bringt Michelangelo hier in einer Zeit, in der der Manierismus in Mittelitalien schon längst teilweise schmuckhaft und leer geworden, mit typisch-manieristischen Mitteln eine gewaltige Idee zum Ausdruck. Ein einziger in Italien hält diese „Idee" aufrecht — nicht unberührt vom Geiste Michelangelos und ihm kongenial — Tintoretto.

Es ist auffallend, daß der unmittelbare Anhängerkreis Michelangelos (von dem schwächlichen Venusti abgesehen), vor allem Sebastiano del Piombo und Daniele da Volterra diese antiklassischen Tendenzen des Meisters nicht erweiternd fortführen. Gewiß sind auch bei ihnen manieristische Züge da. Nach 1520 konnten sich überhaupt wenige Künstler dem ganz und gar entziehen. Auch in der Raffaelschule kann man solche Merkmale schon von den späteren Stanzen an entdecken, die das Barocke des Heliodor nicht konsequent aufnehmen, sondern wieder unoptischer und raumloser werden. Auch bei Giulio Romano (der für den Klassizismus des 17. Jahrhunderts von außerordentlicher Wichtigkeit wird) ist dies mitunter der Fall. Noch entschiedener bei dem wandelbaren Baldassare Peruzzi, der in seinen stets wichtigen Werken vom Quattrocentistischen (S. Onofrio) zum Hochklassischen (Tempelgang in der Pace) und schließlich in seiner Spätzeit um 1530 entschieden zum Manierismus übergeht (Augustus und die Sibylle, Siena). Vielfach sind auch die Grenzen zwischen der

[1]) Taddeo Zuccari hat eine Figur aus der Bekehrung Pauli in sein Gemälde in der Galleria Doria übernommen. Die Fresken mußten ihm vertraut sein, da die Decke in der Capella Paolina von den Zuccaris stammt.

mehr klassizierenden und der manieristischen Kunstweise schwankend. Jedenfalls haben auf die Frühzeit des Manierismus weder Sebastiano noch Daniele Einfluß.

Gerade wie Daniele ein entscheidendes Frühwerk Rossos (die Kreuzigung) in ganz anderm, haptischen Sinne in seiner berühmten Kreuzigung in S. Pietro Montorio ummodelt, beweist dies.

Der neue antiklassische Stil, den man später herabsetzend „den manieristischen" genannt hat, ist nicht nur eine Abart von Michelangelos großer Kunst, nicht nur ein mißverstehendes Übertreiben, eine schwächliche und leere Verflachung von Vorbildern des Meisters ins Manierierte, Handwerkliche oder Kunstgewerbliche, wie man früher gern angenommen hat. Sondern es ist ein Stil, der aus einer ganz aus Geistigem erwachsenen Bewegung heraus sich in seinen Anfängen gerade gegen eine gewisse Oberflächlichkeit, die aus dem allzu Ausgeglichenen und der Bellezza der klassischen Kunst zu entstehen drohte, wandte und der Michelangelo wohl als größten Mitstreitenden in diesem Sinne mit einbezieht, aber doch auch in wesentlichen Dingen von ihm unabhängig bleibt. (Erst im späteren Verlauf greift man entschieden und bewußt auf ihn zurück).

* * *

Pontormo bleibt in seiner Heimsuchung Mariä (1516) (Abb. 1) im großen und ganzen in den Bahnen seines Meisters Sarto. Die weichen Farben, die Pontormo vielleicht etwas kräftiger ansetzt, der starke Volumengehalt der Figuren, der ideale, nicht weit in die Tiefe gehende Bühnenraum, der durch das optisch wirkende Element der halbrunden, schwach schattenden Nische (im Sinne Fra Bartolommeos) abgeschlossen wird — es ist eine qualitativ hervorragende Weiterführung des Sartesken Stils. Die Florentiner Hochklassik ist durch das Pontormosche Gemälde auf das glänzendste repräsentirt. Man begreift die Begeisterung des Publikums für dies schön abgewogene und farbenprächtige Bild, von der Vasari berichtet. Es ist geradezu ein Prachtbeispiel tektonischen Aufbaus und wohlponderierter kompositioneller Gliederung. Um so verständlicher ist das Erstaunen Vasaris, daß ein Mann von solcher Qualität die Errungenschaften seines Studiums, diese vielbewunderte Klarheit und Schönheit aufgibt, um brüsk eine durchaus entgegengesetzte Richtung einzuschlagen: „Man muß direkt Mitleid mit einem Manne haben, der so einfältig war, seine gute alte Art, die allen Leuten ausgezeichnet gefiel und viel besser war als alle anderen, abzuschütteln und mit ungeheurer Mühe etwas zu erstreben, was andere meiden oder zu vergessen suchen. Wußte denn Pontormo nicht, daß Deutsche und Vlamen zu uns kommen, um die italienische Art zu erlernen, die er aufgab, als ob sie nichts wert wäre?"

Einen Übergang bildet die thronende Madonna mit Heiligen von 1518 in S. Michele Visdomini (Abb. 2)[1]. Die Nischen-Architektur ist noch vorhanden, aber es ist nicht mehr die gleiche tektonisch aufgebaute, raumerweiternde, kahle Hintergrundsfolie, die die Figuren in schöner Kurve in sich sammelt. Sie wird fast ganz von den Körpervolumen zugedeckt und dient eigentlich nur noch der Madonna als ziemlich stark

[1]) Mitunter wird eine Replik in der ehemaligen Sammlung Doetsch für das Original gehalten. Anders Gamba, Disegni del Pontormo und Piccola collezione d'arte Nr. 15.

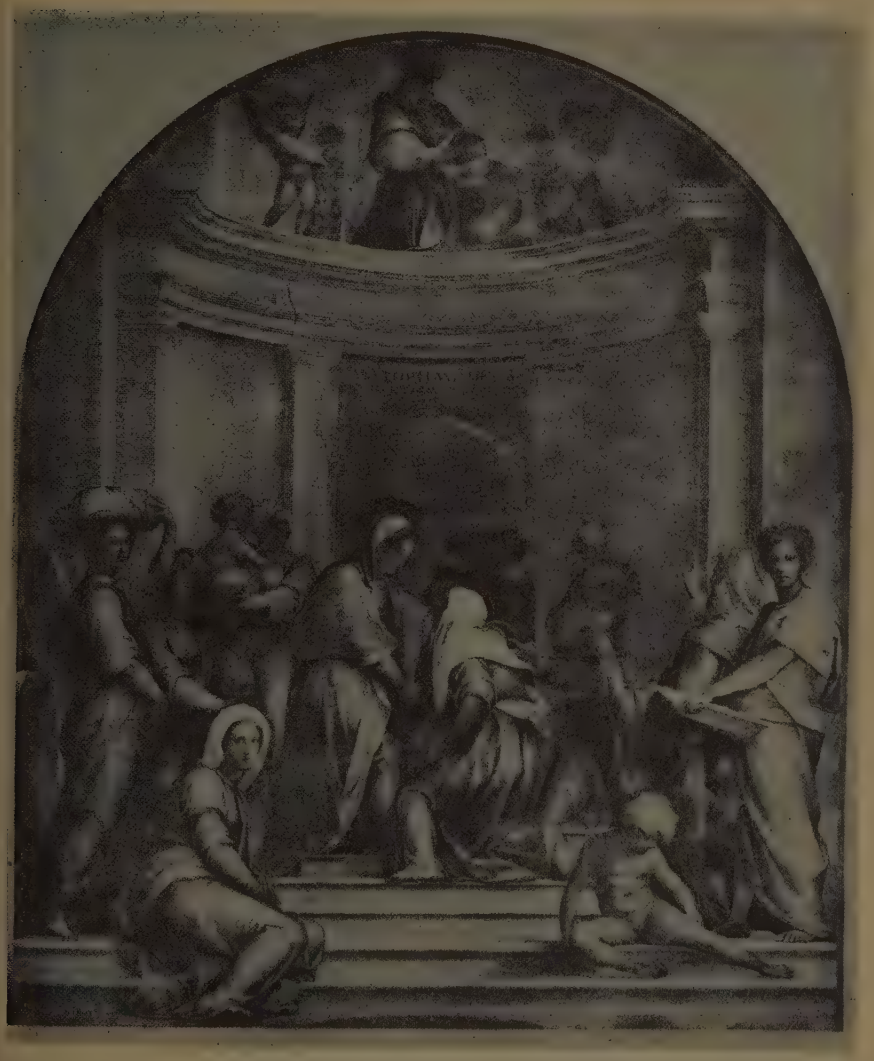


Abb. 1. Pontormo: Heimsuchung Mariä. Florenz S. S Annunziata.

schattende Umfassung. Das Pyramiden-Dreieck ist noch altes normatives Schema,[1]) aber das Gleichgewicht, die Ponderation ist gestört: die Körperachse der Madonna,

[1]) Wie etwa auf Sartos Vermählung der H. Katharina von ca. 1512, an die manches in der Anordnung erinnert.

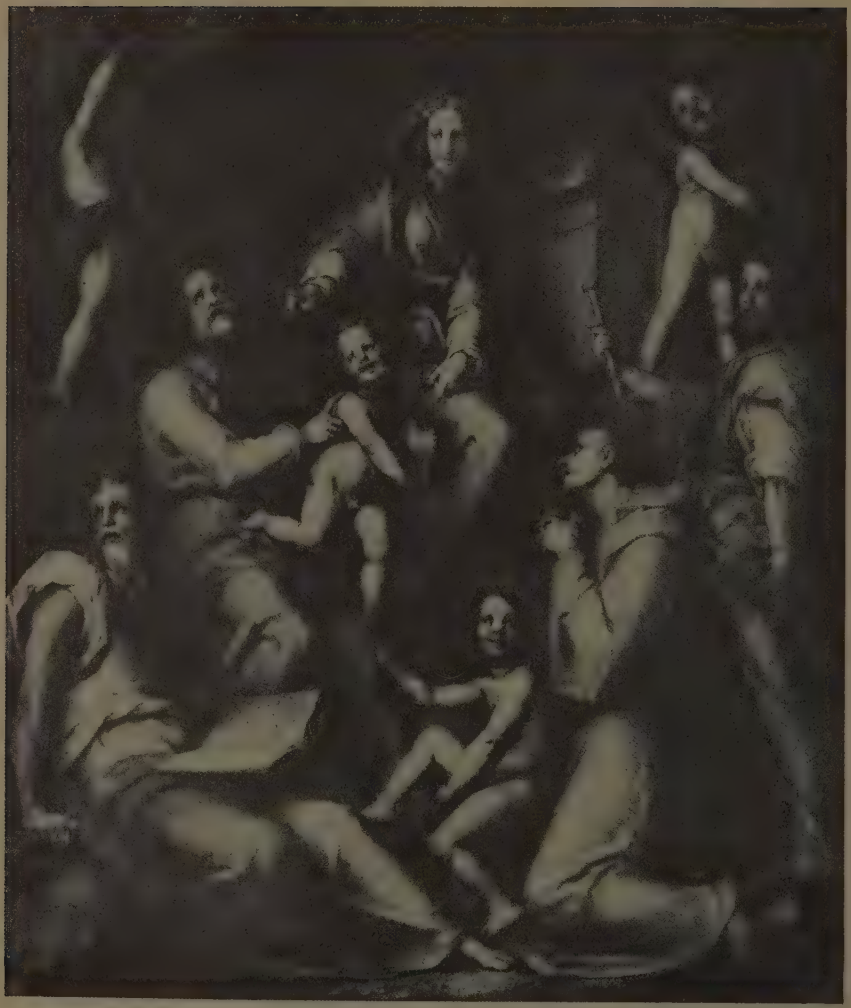


Abb. 2. Pontormo: Madonna u. Heilige. Florenz S. Michele Visdomini.

deren Kopf die Spitze des Dreiecks bildet, ist nicht mehr in der Mitte, sondern leicht nach rechts verschoben; das Dreieck ist somit kein gleichschenkeliges mehr.[1]) Das ganze Bild bekommt durch Schatten und Licht noch unterstützt, ein Schwanken

[1]) Die gleiche Erscheinung tritt auch bei Giulio Romano, in dessen Anima-Gemälde auf — zeitlich später.

nach rechts in die Tiefe hinein, das durch die Gegenwirkung der drei parallelen Diagonalen nur mühsam aufgehoben wird, damit die Zentralkomposition nicht ganz aus den Fugen geht. Auch sind die Figuren viel rücksichtsloser ineinander geschoben; der Raum wird dadurch beengter als bei der früheren, breiter gelagerten Komposition. Es sind also ausgesprochen unakademische Verschiebungen vorhanden, aber die Renaissance-Elemente sind doch noch recht stark fühlbar. Die figürliche Auffassung ist noch die plastische, von innen heraus zentrierte, wie sie vor allem Lionardo geschaffen hat (die auch Sarto zum Teil übernahm). In dem Gesichtsausdruck, besonders der Madonna, scheint noch ein Abglanz von dem lionardesken Lächeln zu liegen und auch das Chiaroscuro, das Pontormo sonst wenig verwendet, kann aus dieser Quelle stammen. Es ist jedoch schroffer als bei Lionardo und übertrifft auch das Helldunkel Sartos, das z. B. auf der Vermählung der Katharina viel mehr sfumato ist. Die Heftigkeit der Gesten, die Kreis- und Tiefenbewegung ließen ebensogut auf eine Neigung zu barocken Tendenzen schließen als zu manieristischen. Man könnte denken, die Komposition wäre eine Laune eines jungen Malers, der an der farbigen Bellezza Sartos und der gesunden Ausgeglichenheit Albertinellis und Fra Bartolommeos genug hat und einmal etwas anderes, Freieres probieren will. Man sieht ein starkes Schwanken der Magnetnadel, aber man weiß noch nicht genau, wohin sie tendieren will. Das bestätigt auch die entzückende Lunettendekoration in Poggio a Cajano (um 1520/21, Abb. 3) mit Vertumnus und Pomona — eine Schöpfung von halb spielerischer Grazie, wie man sie von dem Maler des so ernsten Visdomini-Bildes nie erwartet hätte. Wie zufällig und scheinbar mühelos, aber bei genauerem Hinsehen doch in sehr straffer ornamentaler Bindung sind zu beiden Seiten der runden Fensterluke leichte Figuren hingestreut, denen eine niedrige Mauer Halt und Abschluß gibt. Die drei Frauenfiguren der rechten Seite muten fast rokokohaft an. Von dem neuen Stil, der sich gerade bei Pontormo so ernst und rückhaltlos ausprägt, ist dieses Fresko in seiner liebenswürdigen Anmut und frohen Stimmung scheinbar noch weit entfernt. Nur die ganz geringe Raumschicht, in der sich die stark bewegten und kontrapostierten Figuren aufhalten müssen, deutet auf die neue Auffassung.

Wie fast die gleiche Komposition in einen antiklassischen Stil transponiert aussieht, zeigt die großangelegte Zeichnung in den Uffizien (Abb. 4)[1]. Es ist Winter geworden; um die gleiche runde Fensteröffnung, wie bei dem ausgeführten Fresko, schlingen sich starre, dürre, knorrige Äste statt der leicht herabhängenden, schön belaubten. Auch hier sind je drei Figuren auf jeder Seite — die Putti sind als zu spielerisch fortgelassen — aber sie haben keinen bequemen Raum mehr für ihre Entfaltung. In die kahlen Äste

[1]) Nr. 454 Berenson Drawings of Florentine Painters I p. 311 nimmt an, daß diese Zeichnung, die stilistisch so abweicht, um 10 bis 12 Jahre später als das Fresko fällt, Anfang der 30er Jahre, als Pontormo, der das Werk in Poggio a Cajano nicht zu Ende geführt hatte, zum zweiten Mal einen Auftrag dafür empfing. Mort. Clapp, Designs of Pontormo hält die Zeichnung jedoch für einen Varianten-Entwurf aus der gleichen Zeit wie das Fresko. Dann wäre die stilistische Variabilität des Künstlers erstaunlich. Die Zeichnung der Figuren ist allerdings nach 1530, als Pontormo zeitweilig stark unter Michelangelos Einfluß gekommen war, eine andere. Andererseits weicht aber die Uffizien-Zeichnung zu sehr, auch inhaltlich, von dem Fresko ab, um nur eine Variante zu sein. Vermutlich ist sie ein Entwurf für eine andere Lunette (ebenso wie Uff. 455), die vor 1530, aber später als das Fresko liegt.

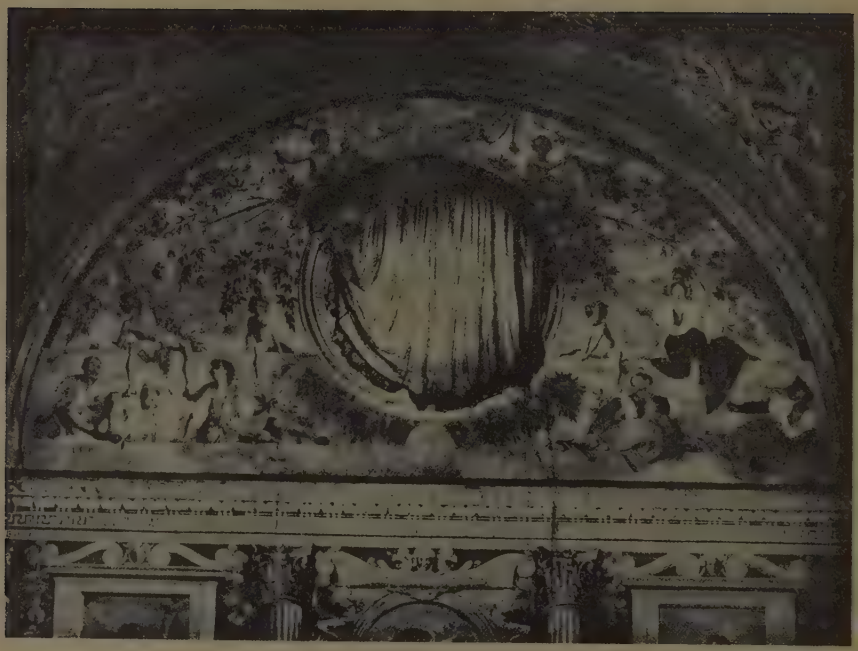


Abb. 3. Pontormo Lunetten. Dekoration. Poggio a Cajano.

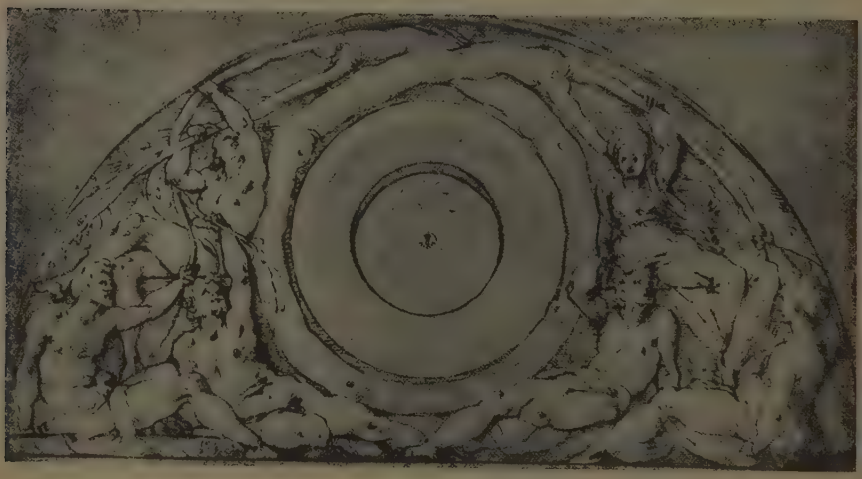


Abb. 4. Pontormo: Zeichnung zu einer Lunette in Poggio a Cajano.

verstrickt, sich an ihnen festhaltend, sind sie ornamental ineinandergeschoben — ihre Volumen füllen die Lünettenecken und bauen den Raum durch ihre Plastizität auf, der sonst durch nichts angedeutet ist. Also eine antiklassisch-manieristische Dekorations-Füllung, die in vollem Gegensatz zu der ausgeführten Komposition steht. Auch psychisch, denn es sind wilde Gestalten: vier nackte Männer und nur zwei Frauen, deren ausgestreckte und gedrehte Glieder sich in engem Raum überschneiden. Eine herbe Großartigkeit ist an Stelle der Dixhuitième-Anmut des Freskos getreten, es ist daher sehr wahrscheinlich, daß diese Zeichnung später entstanden ist, als das Fresko in Poggio a Cajano[1]).

Unmittelbar nach dem höchst anmutigen Dekorationsstück für die Medici-Villa erfolgt in den Fresken für die Certosa 1522/25 überraschend und fast erschütternd der Durchbruch zu dem neuen Stil. Es sind fünf Darstellungen aus der Passion, die Pontormo, der sich vor der Pest nach der abgelegenen Certosa im Val d'Ema geflüchtet hatte (wie Vasari berichtet), an den Wänden des Kreuzganges, nach oben halbrund abgeschlossen, malte. Als ob die Tragik des Vorwurfs einen anderen verinnerlichten Stil notwendig erfordert hätte, so ist hier alles abgeschüttelt, was an Pracht und Glanz in der Renaissance-Atmosphäre, wie sie sich in und um Sarto verdichtet hatte, vorhanden war — alles Äußerliche: das Vordringen des Plastisch-Körperlichen, des Stofflich-Koloristischen, der wesenhafte Raum, das allzu blühende Inkarnat. An Stelle dessen eine große Vereinfachung — formal und psychisch — Rhythmus, ein gedämpfteres, aber noch immer schönes Kolorit mit weniger Farben und Nuancen, als Sarto es liebte, und vor allem ein in dieser Zeit und Richtung bisher unbekannter seelisch-vertiefter Ausdruck. Ein „Christus vor Pilatus" (Abb. 5). Christus, die Hände auf dem Rücken gebunden, seitlich gewendet, so daß die Silhouette ganz schmal in gotisch geschwungener Kurve erscheint, hellviolett gekleidet, ganz zart, zerbrechlich, durchsichtig, steht, inmitten seiner Ankläger und von Bewaffneten umgeben, vor dem seitlich thronenden Pilatus. Alle diese Menschen sind schemenhaft, unplastisch, in unwirklichem Raum. Zwei Hellebardiere in weißem Panzer ragen gespenstisch, körperlos in das Gemälde hinein und bilden, nach vorn die Raumgrenze. Nach hinten schließt eine Terrasse ab mit einem unter ganz anderem Augenwinkel gesehenen Diener, der mit goldenem Krug und Schüssel die Stufen herabsteigt. Ebenso im nordischen Sinne verinnerlicht und formal vereinfacht ist die Pietà (Abb. 6) (die leider, wie auch die Kreuztragung und der Ölberg, überaus zerstört ist). Die großen Vertikalen der Pfosten und Leitern des Hintergrundes unterstützen noch die Starrheit der aufrechten, ganz en face gesehenen Gestalten der Trauernden vor dem schräg gelagerten Leichnam.

[1]) Die Vorliebe für die Contraposti mag freilich der Formensprache Michelangelos entstammen, wenigstens ganz im allgemeinen dem Studium des Kartons der badenden Soldaten, also der Kunst des noch mehr oder minder naturnahen Michelangelo. Darauf führen auch Zeichnungen Pontormos zurück. Interessanter wäre, ob Pontormo in seinem damaligen Stadium schon die Sixtina gekannt hat. Der auf der Mauer sitzende nackte Jüngling, der in die herabhängenden Äste greift, erinnert in seiner rückwärtigen Dehnung an den Jonas (Bemerkung von E. Panofsky). Doch fehlt gerade das Charakteristische: die starke Verkürzung. Die wilden Gigantenglieder wären — wenn Pontormo überhaupt an die merkwürdige Prophetengestalt gedacht hat — ins Leichte, fast Zärtliche umgebogen. Auch Zeichnungen nach der Sixtina können Pontormo vorgelegen haben. Michelangelo selbst, der um diese Zeit in Florenz lebte, scheint mit Pontormo erst in späterer Zeit in nähere Berührung geraten zu sein.

Von einer abgewogenen Komposition im Renaissance-Sinne, von einem Bewegen zentrierter Figuren im freien Raume ist hier nicht mehr die Rede. Archaisch schroff, Hüllen der Empfindung stehen die Figuren fast körperlos jenseits der Realität. Am reinsten tritt dieser Spiritualismus in der Auferstehung (Abb. 7) zutage. Christus in

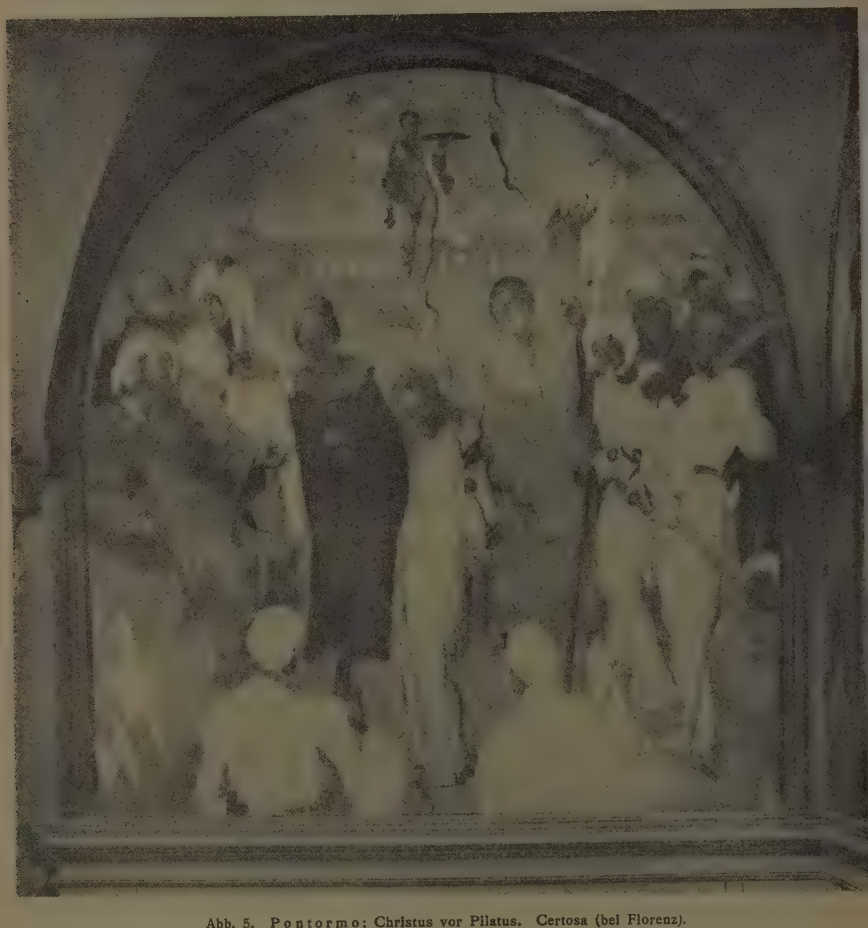


Abb. 5. Pontormo: Christus vor Pilatus. Certosa (bei Florenz).

langgezogener Gestalt, von weißlichem Bahrtuch umhüllt, schwebt nach oben. Am Boden, zu beiden Seiten, hocken die schlafenden Landsknechte, die ragenden Hellebarden betonen das Aufwärts. Auch hier ist vor allem in der Gestalt Christi eine Vergeistigung zu beobachten, wie sie in dieser ätherisch-ekstatischen Form dem gesunden Renaissance-Ideal ganz fern lag, wie sie aber in der Kunst des späteren Cin-

quecento bis auf Greco immer mehr Raum gewinnen sollte. Zu diesem Zweck ist auch hier auf alle formalen Errungenschaften der Renaissance-Kunst absichtlich Verzicht getan: auf Raumgestaltung, wie auf straffe Figurenfügung. Daher auch das

Abb. 6. Pontormo: Pietà. Certosa (bei Florenz).

Gefühl des Primitiven, bewußt Rückschrittlichen, gegenüber dem vollbewußten und beherrschten renaissancistischen Stil.

Es ist kein Wunder, daß diese Malereien, so ganz anders geartet als die gewohnten, in Florenz ein großes und naturgemäß, wie alles Neue, peinliches Aufsehen erregen

mußten. Das spricht Vasari in den am Eingang wiedergegebenen Stellen seiner Pontormo-Biographie deutlich aus, und er zeigt zugleich, was den Romanen an dieser neuen und überraschenden Kunst stören mußte: das Unsinnliche und in Verbindung damit der gesteigerte seelische Ausdruck — mit einem Wort: das Gotische. Gerade

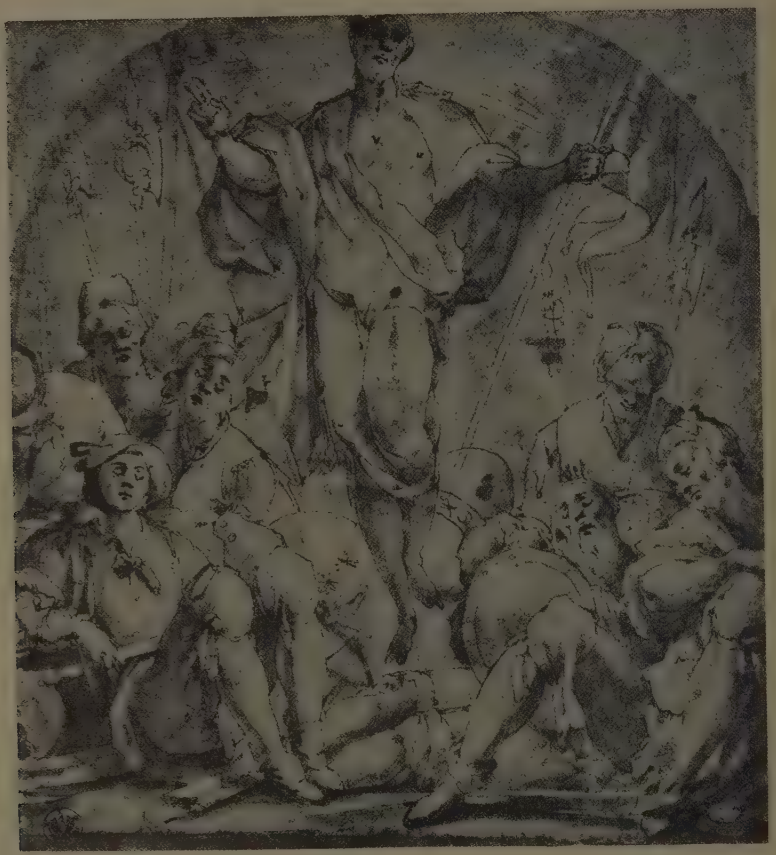


Abb. 7. Zeichnung nach Pontormo: Auferstehung. Certosa (bei Florenz).

das Gotische ist es ja, das die Renaissance, soweit sie sich als Erbe der Antike fühlte aufs bitterste bekämpft hatte, als das Symptom des Verfalls der Künste, als das Ge schmacklose, das „Barbarische". Doch immer wieder taucht dieses nordische Elemer auf, und als sein glänzendster Vertreter wird Albrecht Dürer, so sehr er auch selbs vom Renaissancegut zehrt, am Ausgang der Hochrenaissance bewundert und benutz Es ist nun höchst charakteristisch, wie Pontormo, einer der Bahnbrecher des neue

antiklassisch-rhythmischen Stiles, gleichsam angewidert von dem Formalismus der Florentiner Hochrenaissance während jener Zuflucht im Val d'Ema den psychischen Gehalt des deutschen Meisters in sich aufnimmt und ihn gerade nach der Seite des Spiritualistischen noch steigert. Es bedurfte nicht der erwähnten großen Sendung Dürerscher Graphik, um Pontormo mit dieser bekannt zu machen. Schon bei Andrea del Sarto hatte er gesehen, daß dieser Dürersche (wie auch Schongauersche) Stiche und Schnitte bei seinen Kompositionen benutzte. Aber Sarto beschränkt sich im wesentlichen auf Übernahme von Einzelheiten,[1]) selten nimmt er innenräumliche Anregungen auf. Es bleibt beim Äußerlichen, eine geistige Vertiefung, eine tiefgreifende Veränderung der Renaissance-Auffassung findet nicht statt. Derartige Anleihen hätte das Publikum, hätte Vasari dem Künstler auch verziehen, oder sie sogar beifällig begrüßt, aber Pontormo entnahm Dürer nicht nur Äußerliches, er ging weiter und tiefer — für ihn wurde Dürer Ausdruck und Symbol seiner revolutionären antiklassischen Gesinnung. So sah er manches in Dürer hinein und aus ihm heraus — gerade das heimlich Gotische, das Dürer selbst zu überwinden trachtet, und setzte es in seiner Weise um. Es geschieht das Merkwürdige, daß Pontormo, zeitlich noch ein Renaissance-Künstler, indem er dem deutschen Spätgotiker nachahmt, archaischer, gotischer wird als sein Vorbild. Der sitzende Schläfer auf der Auferstehung links ist der kleinen Holzschnitt-Passion Dürers entnommen, und die Figur des Heilands geht deutlich auf den Auferstandenen der großen Passion zurück. Nicht nur die äußere Haltung und Geste der Figuren, auch annähernd ihre dynamische Funktion im Bildganzen hat Pontormo von Dürer übernommen, aber aus dem tölpelhaften Bauern Dürers ist eine Art Ritter geworden mit einem fast allzu feinen Ausdruck. Vor allem aber hat sich die Christus-Gestalt überraschend gewandelt. Der robuste, anatomisch durchgebildete Manneskörper bei Dürer ist bei Pontormo zu einer schwankenden, übermenschlich gelängten Gestalt geworden.[2]) Alles Körperliche, sowohl im Sartoschen wie im Dürerschen Sinne, ist geschwunden — es bleibt nur eine zarte, helle, fast körperlose, ganz Geist gewordene Erscheinung, die in einem raumlosen Sein aufwärtsschwebt. Die Überfeinerung der Linie geht bei Pontormo mit einer ein wenig kränklichen Sensibilität des Ausdrucks Hand in Hand, die dem heiteren Sarto gar nicht entspricht, aber auch über Dürer hinaus fast ins Trecentistische geht. Es ist nur konsequent, wenn auch der Raum stärker entmaterialisiert wird — auch das über Dürer hinaus oder hinter ihn zurück. Interessant ist es auch, wie Pontormo die beiden vom Vordergrund überschnittenen Rückenfiguren der Hellebardiere auf dem „Christus vor Pilatus" einführt. Es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, daß Dürers sitzende Halbakte, die von der steilen Brüstung überschnitten werden, aus der „Badstube" Pontormo die Anregung gegeben haben, aber in wie ganz anderem körperlich-plastischen, wie raumdeutenden Sinn, sind bei Dürer diese beiden Vordergrundsfiguren benutzt. Bei Pontormo tauchen sie streng vom Rücken gesehen scheibenhaft, fast ohne Raumtiefung in die Bildebene hinein — auch

[1]) So der Mann ganz rechts auf der „Enthauptung des Johannes" im Scalzo nach B. 10 u. a.

[2]) Das tritt noch deutlicher auf einer Berliner Zeichnung hervor, die enger und steiler aufragt. Vermutlich ist sie jedoch nicht eigenhändig, sondern nach Pontormo, s. F. Goldschmidt Amtliche Berichte 36,5 und Voß, Spätrenaissance S. 169.

als Repoussoirfiguren gedacht, aber nur für eine ganz geringe, so gut wie unreale Raumschicht. Gerade dadurch aber kommt das Unkörperliche und Seelische der schwankenden Christus-Gestalt zwischen ihnen eindringlicher zum Bewußtsein. Diese Rückenfiguren bringen das Bild vom Beschauer weg, machen es unwirklicher und ferner. Auch dies ein antiklassisches Motiv, das erst im Manierismus auftaucht und von da aus seine Verbreitung findet.[1])

So löst die Berührung mit dem Nordisch-Gotischen — gesehen durch die Dürersche Graphik — bei Pontormo den Reiz zu einer radikalen Stilwandlung aus. Die Disposition lag schon längst in ihm — seine Reaktionslust hatte er ja schon in dem fast mutwilligen Abweichen von der Norm in dem Gemälde von 1518 in S. Michele bewiesen.[2]) Darüber hinaus und überindividuell wurde Pontormos Aufnahmefähigkeit und sein Umsetzen von fremdem Gut in ein Neues, vom Bisherigen durchaus Abweichendes, bedingt durch den neuen Stilwillen, der nicht nur in ihm ruhte, sondern sich zu gleicher Zeit Anfang der 20er Jahre in den Werken noch einiger anderer Vorläufer kundgab — Bahnbrecher auch sie einer neuen Kunst, die bald die herrschende werden sollte.

* * *

In der nächsten Umgebung Pontormos ist es Rosso Fiorentino, der nun auch, wenn auch nach einigem Schwanken, den Bruch mit den Renaissancistischen, dem allzu Ausgeglichenen Fra Bartolomeos und dem allzu Weichen und Schönen Andrea del Sartos vollzieht. Schon sein frühes Werk in dem Vorhof der Annunziata die Himmelfahrt (Abb. 8) ca. 1515/16 zeigt eine große Eigenwilligkeit gegenüber den anderen Fresken von Sarto, von Franciabigio aber auch von Pontormo. Die Schönfarbigkeit Sartos, die feine malerische Verbindung (unione), der auch Pontormo nie ganz entsagte, hat einem ungestümen Farbenauftrag Platz gemacht; starkes Rot und Gelb, dazu Grün, sind fast übergangslos nebeneinandergesetzt, violette Töne, gelbe Wolken, dominieren in dem oberen Abschnitt. Die Zeichnung ist unbestimmter, verblasener, was besonders bei den Gesichtern auffällt, dagegen steht die Masse der Apostel im unteren Teil in vielfacher Überschneidung fest zusammengeschlossen, mauerartig, sodaß für Tiefenraum wenig Platz bleibt, wenn auch die Figuren plastisch-räumlich empfunden sind. Die kompakte Masse mahnt an Tizians Apostelschar auf der kurz nachher entstandenen Assunta, auf der freilich das Erregungsmoment, das die Starre durchbrechend und unornamentale auch optisch nach der Tiefe zu sich Bahn bricht, viel stärker ins Gewicht fällt. Dagegen begegnet bei Rosso ein rein illusionistisches

[1]) Gerade umgekehrt verbinden bei Sarto solche Halbfiguren des Vordergrundes (wie auf der Madonna mit Heiligen des K. Fr.-Museums [1528]), dem Beschauer halb oder ganz zugekehrt, diesen mit dem heiligen Vorgang — also ein subjektives und barockes Motiv. Rückenfiguren im Sinne Pontormos (diese wohl die frühsten) dagegen bei Greco, z. B. auf der Entkleidung Christi.

[2]) Ebenso aber auch in anderen, hier nicht näher zu behandelnden Bildern, so in den Cassonis aus dem Leben Josephs in Panshanger und in der Nat.-Gall. in London, von denen das letztere durch ganz besonders abstruse Raumbildung und Proportionierung der Figuren auffällt. Höchst merkwürdig ist auch der Johannes Ev. in Pontormo (Pieve), der in seiner hageren gelängten Greisengestalt an Greco erinnert, und der merkwürdig früh 1517 angesetzt wird (so Gamba Piccola Coll. S. 5). Man wäre versucht, ihn eher in die Nähe der starr aufsteigenden Louvre-Komposition der Heiligen Familie zu setzen.

Abb. 8. Rosso: Himmelfahrt Mariä. S. S. Annunziata, Florenz.

Motiv in der Glorie, die noch recht sehr an Fra Bartolomeo erinnernde Madonnenfigur wird von Putti umgeben, die in ihren verkürzten Stellungen — auf dem Kopf stehend — zum Teil schon Correggio vorwegnehmen. Ebenso keck ist es, wenn Rosso die Schleppe des mittleren Apostels über den Rahmen herausfallen läßt — entgegen jedem Renaissance-Gefühl. So ist auch bei Rosso schon früh eine deutliche Tendenz zur Zersprengung der kanonischen Bande zu spüren, wenn auch noch kein radikaler Umschwung sich vollzieht. Überhaupt ist bei Rosso vielfach ein Schwanken zwischen Altem und Neuem wahrzunehmen. Seine thronende Madonna mit Heiligen in den Uffizien ist im allgemeinen Aufbau der Nischen-Komposition noch ganz im Rahmen

Abb. 9. Rosso: Sposalizio. S. Lorenzo, Florenz.

der Florentiner Hochrenaissance. Auch die Körperstruktur und -rundung unterscheidet sich nicht prinzipiell von der Sartos, aber die Behandlung der Oberfläche ist eine ganz andere. Farbe und Licht sind außerordentlich viel schärfer betont, werden krasser, derber. Alles ist in großen Accenten hingesetzt: das Grüne im Vordergrunde, die Changeanttöne an den Ärmeln der Knieenden, das scharfe Licht, das auf das zerwühlte Gesicht des Greises links fällt; giftige Töne kommen vor, wie sie Sarto stets vermieden hatte, die Gesichter sind gemeiner, trotzdem oder weil auch etwas Süßliches darin vorherrscht. Imponierender ist das große Gemälde des Sposalizio in S. Lorenzo 1523 (Abb. 9), bei dem die neue Richtung deutlich hervortritt. Die Anordnung der Figuren auf der Treppe mit dem Priester als Zentralfigur ist zwar nicht so überraschend; aber der Raum wird wesentlich durch die dicht aneinandergedrängte Masse der Figuren gebildet und verliert sich nach hinten zur Kirchentür in einer absichtlich unbestimmt gelassenen Schicht. Die Figuren selbst, zumal dieser Hauptgruppe, sind von einer sehr starken Längung, sodaß der Vertikalismus in diesem Werke durchaus triumphiert. Die Farbe verrät wieder stark luminaristische Tendenzen.

Das Werk aber, in dem Rosso den entscheidenden Schritt vom Ausgeglichenen-Klassischen fort zum Spiritualistisch-Subjektivistischen tut, ist die Kreuzabnahme im Volterra 1521 (Abb. 10). Im Wesentlichen, wenn auch durch das sehr verschiedene künstlerische Temperament anders gewendet, begegnet das Gleiche wie bei den Certosa-Fresken Pontormos: ein bewußtes Umkehren und Zurückkehren zu einer Art Primitivität, wenn man diesen Ausdruck als Gegensatz zu dem allseitig entwickelten, vollblühenden Renaissance-Gefühl brauchen darf. Dadurch erinnert das Gemälde an Mittelalterlich-Gotisches, ohne daß man nach einem bestimmten Vorbild zu suchen hat (auch nicht in der sienesischen Kunst). Man könnte auch hier sagen, daß die „latente Gotik", die auch im Quattrocentistischen eines Castagno oder Ucello oder Tura lebte (dies oft mißbrauchte Schlagwort hat hier seine Berechtigung), sich in dieser schönsten Schöpfung Rossos Bahn bricht – zweifellos auch in einem gewissen Gefühlsgegensatz zu manchen seiner eigenen Kompositionen, in denen der Sarto-Stil nur verwildert wird. Gleichzeitig wirkt das Gemälde Rossos aber auch raffinierter, pretiöser in den Bewegungen, artistischer mit einem Wort: manieristisch. Vergleicht man die Kreuzabnahme Filippino Lippis (die Perugino am Beginn des Cinquecento vollendete) damit, die in der allgemeinen Struktur Rossos Vorbild war, so empfindet man den Unterschied ungemein stark. Es ist kein Fortführen des Themas, wie man es bei Daniele da Volterras großem Werk feststellen kann[1]), sondern ein Umarbeiten in eine ganz andere Tonart. Trotzdem Rosso die Anregung der zwei Leitern aufnahm, gelang es ihm doch, aus diesem die Stabilität direkt herausfordernden Motiv etwas Vertikales und zugleich Schwankendes zu machen – schon durch das schmale und sehr hohe Format, in das er die ganze Komposition hineinstellte. Diese Leitern dienen als

[1]) Daniele muß Rossos Gemälde in Volterra gekannt haben, aber im Gegensatz zu Voß a. a. O. S. 123 möchte ich auch eine direkte Verbindung (besonders in der oberen Gruppe) mit der Akademie-Kreuzigung Filippinos annehmen.

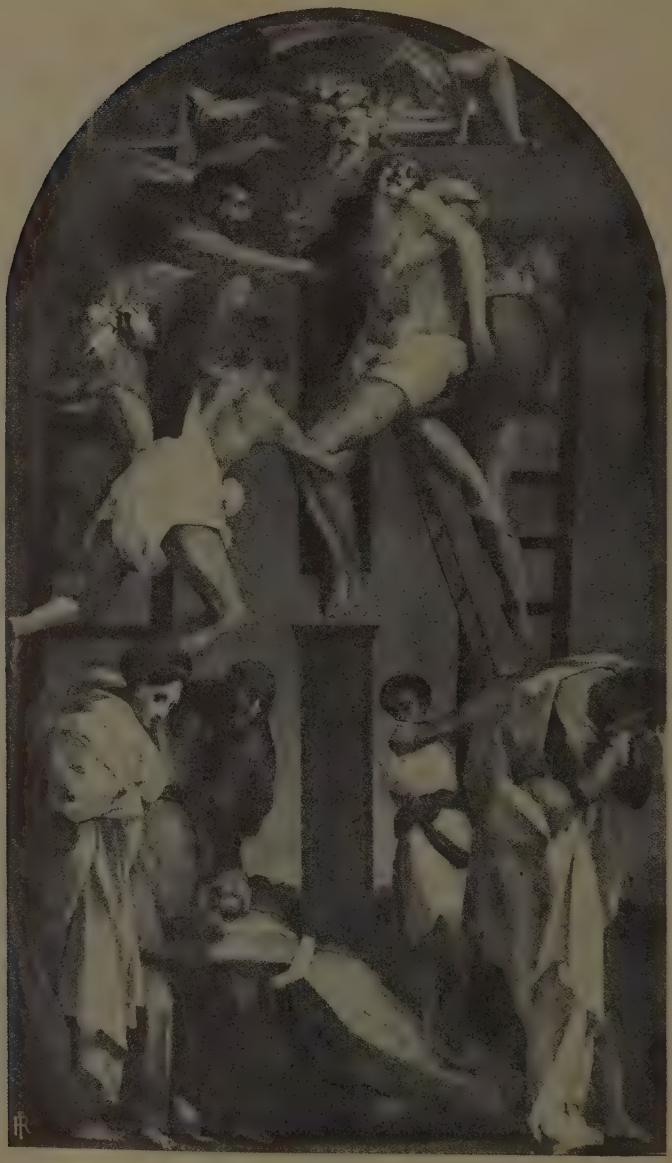


Abb. 10. Rosso: Kreuzabnahme. Volterra.

schwaches Gerüst für einen rhythmisch ineinanderverflochtenen Kranz von Figuren. Die Proportionen erscheinen z. T. außerordentlich gelängt — bei der ergreifenden Figur des Johannes, der sich weinend abkehrt und gebeugt sein Gesicht in den Händen birgt, sogar mit einer Unbekümmertheit, die an Greco gemahnt. Der Raum ist durchaus irreal, die Figuren füllen ihn zwar nicht aus, aber sie stehen wie Gespenster davor. Das scharfe Licht, die eigentümlich glänzenden Farben, die Kurven ihrer langgezogenen Glieder geben ihnen etwas Unwirkliches, von jedem Normativen Entferntes. Ganz erstaunlich ist es, wie mitunter ein Körpervolumen aus Flächen kubisch zusammengesetzt wird, die verschieden beleuchtet, in scharfen Kanten aneinandergrenzen, besonders auffallend bei der knieenden Magdalena, die die Kniee der Mater Dolorosa umfaßt. Wie bei Pontormo, wenn auch leidenschaftlicher, akzentuierter, voller in Licht und Farbe tritt durch dieses Zurückdrängen des Gewohnten, Ausgeglichenen eine neue Geistigkeit, ein seelischer Ausdruck hervor, der überrascht (und den auch Rosso selten wieder erreicht). Die Geste, die durch die Renaissance zu rhetorisch geworden war, gewinnt eine neue, in ihrer Schärfe (fast Karikiertheit) pointierte und durch ihre Stilisiertheit eindrucksvolle Bedeutung. Die Figur des Alten, oberhalb des Leichnams ist an sich nichts Neues, aber wie er sich auf dem Kreuzesarm mit beiden Armen aufstemmt, und wie der zerzauste Chronoskopf mit dem flatternden Mantel das Kreuz überragt und den Lünettenabschluß des Ganzen bildet, hat etwas ganz Eigenartiges und von allem Bisherigen Abweichendes. Das Gleiche gilt von den unteren Figuren. Alles ist gesteigert, und alles, was diese Steigerung stören, herabmindern oder ausgleichen könnte: Raum, Perspektive, Körperlichkeit, normale Proportion ist fortgelassen oder umgewandelt. Ein Einfluß Michelangelos für das Ganze ist nicht festzustellen; in der größeren Innerlichkeit, die durch die Bewegung hindurchgeht, liegt vielleicht etwas Verwandtes. Dagegen findet sich Berührung im Einzelnen in der Figur des Erlösers. Der Ausdruck des Kopfes, dessen schräge Stellung in Untersicht, die Haltung des Armes, wie des ganzen Körpers sind wohl unmittelbar von der lagernden Christus-Gestalt auf der Pietà-Gruppe Michelangelos abzuleiten (auch der sterbende Sklave hat eine gewisse Verwandtschaft damit); doch ist dadurch ebensowenig, wie bei der Benutzung des Schlachten-Kartons durch Pontormo, ein tiefergehender Einfluß Michelangelos auf Rosso gegeben. Auch ein direkter nordischer Einfluß ist nicht nachweisbar, er ist jedenfalls sehr viel geringer, als bei Pontormo. Eine geistige Verwandtschaft im allgemeinen gibt auch hier die Reaktion des Spätgotischen gegen das Klassische, die im Norden (so bei Cranach) ebenfalls vorkommt, die aber in Italien naturgemäß stärker überrascht.

Nicht auf psychisch Vertieftes, sondern rein artistisch auf Form, Farbe, ornamentale Überschneidung und Raumschichtung eingestellt, aber höchst charakteristisch für die neue Auffassung ist das sehr merkwürdige Gemälde Rossos, das jetzt in der Tribuna der Uffizien hängt: Moses verteidigt die Töchter des Jethro (Abb. 11). Es muß jedenfalls noch vor 1523 entstanden sein, da um diese Zeit Rosso Florenz verließ und nach Rom ging. Der michelangeleske Einfluß erstreckt sich nur auf die Aktfiguren der geschlagenen Hirten im Vordergrunde, die das Studium der „badenden Soldaten" sehr deutlich verraten. Sie sind in starker Verkürzung, wie auch Moses, der ebenfalls

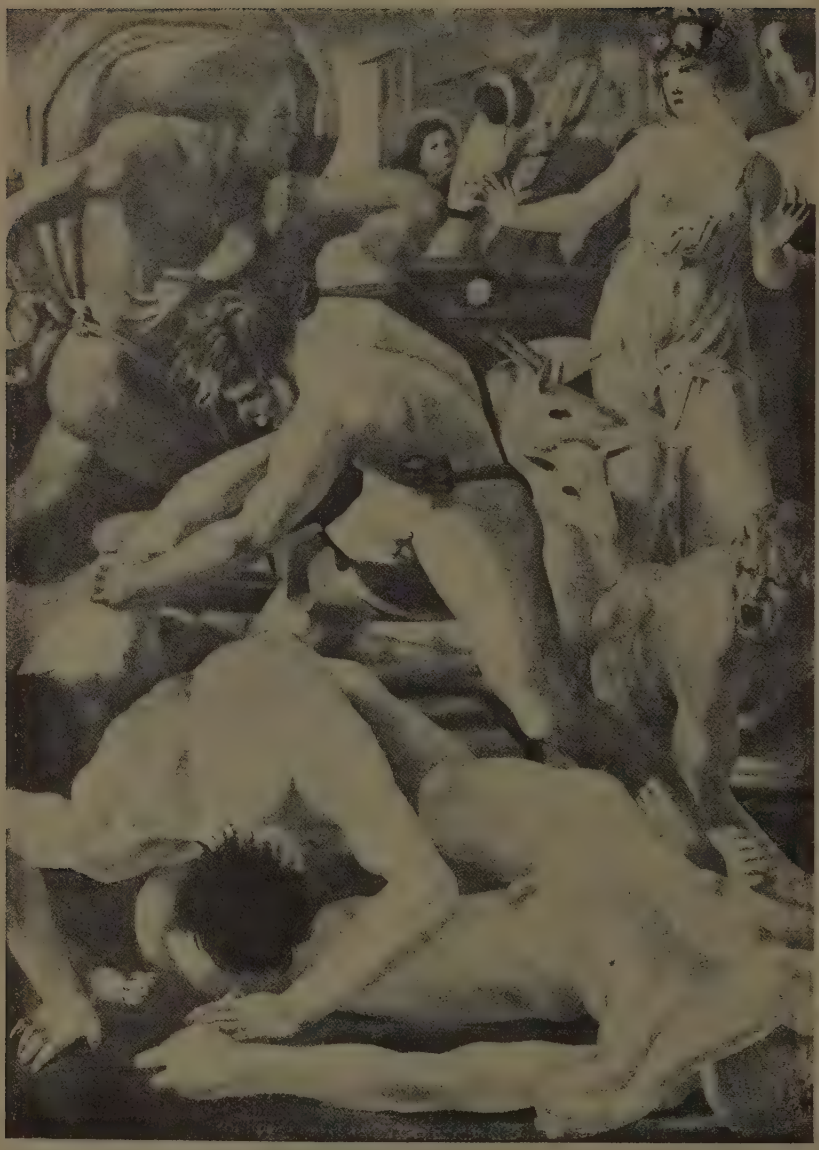


Abb. 11. Rosso; Moses und die Töchter des Jethro. Uffizien Florenz.

fast ganz nackt, mit wehendem, blonden Haar und Bart, ungemein starke Kontraposti aufweist, noch stärker und wilder als sein Vorbild auf dem Stiche Agostino Venezianos. Er steht hinter oder über den Geschlagenen und schlägt auf einen Dritten ein, während ein Vierter auf der anderen Seite mit ganz rotem Gesicht ebenfalls mit hellblonden Locken, aufgerissenen Mundes, aus dem Bilde herausschreit. Noch weiter nach oben stürmt von der Seite in Schatten-Kontrast gegen die hellen Leiber der Unteren ein neuer Angreifer mit wehendem Mantel als kreisförmige Folie seitlich herein, auf die Jungfrau zu, die in gleicher Höhe des Bildes dasteht, umdrängt von den erschreckten Lämmern, die Arme vor Entsetzen erhoben, ein leichtes Gewand um den sonst entblößten Leib, starres Erstaunen auf dem hübschen Gesicht. Hinter einer Brüstung sieht man noch am oberen Rande des Bildes fliehende Mädchen, Gebäude und zwei sich überschneidende Profile. Wilde Überschneidung, brutal ausladende Gesten, stark plastische Körpervolumen, die dicht gedrängt kaum einen Fleck der Bildfläche bis oben hinauf freilassen, sehr kräftige, aber durchaus irreale Farben charakterisieren dieses in der ganzen Renaissance unerhörte Gemälde. Das Gefühl des Räumlichen, einer gewissen Tiefe entsteht durch „Addition der Schichten", die hinter- oder übereinander liegen. Abgesehen von den Körpern, die jeder für sich ein Raumvolumen bilden, fehlt es an Tiefenweisung (etwa perspektivischer Art). An deren Stelle treten mit der Bildfläche parallele Schichten, die durch eine Stufe im ersten Drittel, durch eine Brüstung im zweiten, markiert werden. Auch der Hereinstürmende bewegt sich zur Bildfläche parallel; ebenso liegt die Bewegung des Moses. Das allzu Plastische der Einzelkörper wird dadurch im Gesamten zu dem Zweidimensionalen der Bildfläche hingeführt und dadurch gedämpft, während doch eine gewisse Tiefen- und Raumwirkung, eben durch die Raumvolumen und die Aufeinanderfolge der Schichten, gewährleistet bleibt. Der labile Zustand zwischen Bildfläche und Tiefenwirkung, der dadurch entsteht, verbunden mit einem Ineinanderzahnen der Schichten, ist ein typisch manieristisches Moment[1]). Das Bild Rossos ist wohl das früheste, das gleich in stärkster Ausprägung diese Raumbildung bringt. Wie Rosso überhaupt ein kräftigerer Kolorist ist, als es im Florentiner Manierismus sonst üblich, so werden Licht und Farbe zur Erreichung dieser Schichtenabsetzung in auffallendem Maße herangezogen. Die vorderste, hellbeleuchtete Schicht hat einen grünen Boden, gegen den sich die hellgelben Leiber und die rotbraunen wilden Haare abheben. Höher, jenseits der Stufe, kommt eine bläuliche Schicht mit etwas mehr Schatten, aus der das rote Haar des Moses und sein rotes Tuch leuchten. Der dunkelschattende Schreitende mit dem wehenden, giftig-violetten Tuch und das helle Blau des Mädchens stehen darüber. Mit dem Rotbraun der Brüstung beginnt die schmalste oberste Schicht, wo Rot, Gelb, Grün in den Gewändern der Fliehenden aufleuchten und zwischen gelbbraunen Häusern ein Stück Blau des Himmels. Die Proportion der Einzelkörper sind freilich im Gegensatz zu anderen Bildern Rossos nicht übermäßig in die Länge gezogen, die Körpermaße der Tochter des Jethro sind fast normale. Trotzdem entsteht durch das gedrängte Übereinander im Hochformat das

[1]) Vgl. z. B. die „Allegorie" v. Bronzino in London. Diese „Addition der Schichten" dringt dann auch ins Klassizistische (vgl. des Verf. Poussin), nur fällt die Ineinanderschachtelung fort.

Gefühl eines Vertikalismus, das wiederum durchaus dem neuen Stil entspricht. Überhaupt ist dieses Gemälde Rossos das seltsamste, wildeste Bild, sowohl im Aufbau, wie in der Farbe, das in der ganzen Periode entstanden ist und steht ganz abseits von jedem gebändigten und normativen Gefühl[1]).

* * *

Der Dritte unter diesen Neueren und Bildnern des antiklassischen-manieristischen Stils ist kein Florentiner, sondern ein Nord-Italiener. Es ist Francesco Parmeggianino, 1503 geboren, also um fast ein Jahrzehnt jünger als Pontormo und Rosso. Auch entstammt er einer von Grund aus verschiedenen künstlerischen Kultur, und so bringt er auch eine andere künstlerische Gestaltung. Denn er hatte nicht mit der Stabilität der römischen und florentinischen Hochrenaissance-Kunst zu kämpfen und er hat nicht die plastische Anatomie der badenden Soldaten Michelangelos selbstverständlich in seiner Jugendzeit wie Muttermilch eingesogen, sondern ihm war die Grazie und der optische Subjektivismus Correggios in entscheidenden Jahren Vorbild geworden; auch war er selbst geneigt, seiner ganzen Anlage gemäß die Leichtigkeit und die höfiische Eleganz seines Meisters noch zu steigern, zu raffinieren. So wird der Übergang zu dem neuen Stil bei ihm nicht ganz so schroff und revolutionär wie bei den beiden Florentinern. Trotzdem kann man aber mit diesen Einschränkungen sagen, daß das Verhältnis der entwickelten Kunst Parmeggianinos zu der Correggios ungefähr das Gleiche ist, wie das Pontormos und Rossos zur Kunst Andrea del Sartos und zu der florentinischen Hochrenaissance.

Die Frühwerke in Parma zeigen den Stil Correggios — die Verlobung der „Heiligen Katharina" (Pinak. Parma) ist eigentlich nur aus correggesken Motiven zusammengesetzt. Interessanter sind die Nischenfiguren in S. Giov. Evangel., die in der Raumauffassung und Körpergestaltung die prachtvolle Lünette Correggios in der gleichen Kirche „Johannes auf Patmos" zum Vorbild nehmen, aber doch schon eine größere Eigenart aufweisen. Denn noch in höherem Maße als der Johannes Correggios füllen die Figuren den zur Verfügung stehenden Raum der Chiaroscuro-Nische; sie gehen illusionistisch über ihn hinaus, indem ein Gewandzipfel oder ein Fuß über die Brüstung in die Welt des Beschauers hineinragt. Besonders fällt dieses optisch-subjektive Element bei dem heiligen Georg mit dem sich hoch nach vorn zu bäumenden Pferdekörper auf. Diese Vorliebe zum Illusionistischen zeigt Parmeggianino auch in seinem kuriosen Selbstbildnis im Konvexspiegel in Wien, einer Spielerei (freilich von vorzüglicher Qualität), bei der die Hand infolge der Spiegelung unnatürlich vergrößert erscheint. Damit gibt Parmeggianino neben der optisch-malerischen Tendenz seine Neigung zum Absonderlichen, Unnatürlichen, Antinormativen kund.

In den vier Jahren seines römischen Aufenthalts von 1523 bis 1527 entsteht erst sein eigentlicher Stil, der sich nach jener Diaspora der Künstler, die durch den Sacco di Roma veranlaßt war, und der auch Parmeggianino anheimfällt, konsequent

[1]) Man vergleiche damit die Behandlung des gleichen Themas von Botticelli in der Cap. Sixtina, um den Unterschied zwischen einem „Gotiker der Frührenaissance" und einem Früh-Manieristen zu erkennen.

zur feinsten Blüte weiter entwickelt. Also nur um wenig später als bei Rosso und Pontormo vollzieht sich auch bei Parmeggianino die Stilumwandlung. Die Anmut und Weichheit correggesker Gestaltung wird in der härteren römischen Atmosphäre in festere, straffere Struktur umgebildet, aus den zärtlichen Hofdamen Correggios werden Heroinen, die freilich ihre Anmut deshalb nicht aufgeben. Diese tritt bei dem Hauptbild der römischen Epoche, das uns erhalten, der Hieronymus-Vision (London) (Abb. 12) entschieden hervor, besonders in dem oberen Teil, während in dem unteren eine Anlehnung an Correggio noch ersichtlich ist[1]).

Gegenüber dem optischen Ineinandergehen der Gestalten, dem „Sfumato", der liebenswürdigen Weichheit der Frauen Correggios, ist Parmeggianinos Composition auf nur wenige Gruppen reduziert, die schärfer umrissen sind und die Gestalt der Madonna ist von einer ausgesprochenen Monumentalität. Es ist die Gesinnung, die beim späten Raffael, bei Sebastiano, bei Michelangelo zu finden ist. Es ist aber charakteristisch, daß der Michelangelo der Sixtina auf Parmeggianino anscheinend wenig Einfluß geübt hat. Das Motiv der Madonna mit dem schönen Knaben zwischen den Knien stammt zwar von Michelangelo, aber es geht auf ein Jugendwerk des Meisters, auf die Brügger Madonna zurück. So ist die Madonna auch ganz en face genommen. Insofern und auch im Typus erinnert das Bild an „klassisches" Empfinden. Was es moderner und antiklassisch macht, ist — neben der Vernachlässigung des Räumlichen — der Vertikalismus. Er prägt sich zunächst in dem ganz ungewöhnlichen Bildformat aus, das weit über das Doppelte höher als breit ist. Dem Renaissance-Empfinden, das durchaus auf Ausgleich in jeder Beziehung gedacht ist, muß diese Disproportion aufs äußerste entgegengesetzt sein. Ebenso sind die Proportionen der Madonna ungewöhnlich in die Länge gezogen worden. Das tritt noch mehr, als auf dem Gemälde, auf den Skizzen zu der Madonna im Brit. Museum hervor[2]). Hier ist die Madonna auf Wolken stehend dargestellt, das Kind aufrecht auf ihrer linken Hüfte; die andere ist stark gewölbt und die Gestalt ist so gelängt, daß dreiviertel der Bildfläche von ihr eingenommen werden. Woher kann dieser Vertikalismus Parmeggianinos kommen? Aus seiner Heimat und dem Correggiokreis hat er ihn nicht mitgebracht. In dem Rom der 20. Jahre trifft er ihn ebenfalls nicht an — weder in der Raffael-Schule bei Giulio Romano (auch Peruzzi kommt erst später in Siena dazu), noch bei den Michelangelo-Anhängern, wie Sebastiano. Michelangelos Proportionen fangen, wie auseinandergesetzt, erst gegen Ende der 20. Jahre und auch nur vereinzelt an, sich in die Länge zu ziehen. Auch ist er in Florenz. Dagegen finden sich diese Proportionsveränderungen, dieser Vertikalismus, der für viele Erscheinungen des Manierismus sehr charakteristisch werden soll, in jener neuen

[1]) Ich glaube hier, ebenso wie zu dem Raffaelischen Johannes der Uffizien auch zu Correggios Dresdener Madonna mit dem H. Sebastian Beziehungen zu sehen. Der Täufer nimmt die gleiche Zentralstellung ein, wie der H. Geminianus und blickt in ähnlicher Drehung nach außen und der schlafende Hieronymus in Verkürzung gesehen, entspricht auch in der Raumstellung dem H. Rochus auf Correggios Gemälde. Dieses wird allerdings erst um 1525 angesetzt, doch kann Parmeggianino Studien dazu gesehen haben, oder auch Zeichnungen darnach. Freilich müssen wir dann Parmeggianinos Bild mit Vasari um 1527 ansetzen, am Ende und nicht am Beginn des römischen Aufenthalts wie L. Fröhlich-Bum vorschlägt, Parmeggianino S. 22 (wozu auch sonst keine zwingenden Gründe vorliegen).

[2]) Vgl. Abb. a. a. O. S. 20.

Abb. 12. Parmeggianino: Hieronymus Vision. London N. G.

antiklassischen Richtung bei Pontormo und bei Rosso schon mit dem Beginn der zwanziger Jahre. Nun trifft es sich überdies, daß Rosso im gleichen Jahre wie Parmeggianino nach Rom gegangen ist. Für die Geschichte des frühen Manierismus ist die Tatsache sicherlich von Bedeutung, daß zwei Hauptführer des werdenden Stils, Rosso und Parmeggianino, in Rom zusammentrafen und die gleiche Spanne von Jahren von 1523 bis zu den unseligen Maitagen 1527 nebeneinander arbeiteten. Wenn sich auch im Einzelnen wenig mehr feststellen läßt, so dürfte es doch an Berührungen nicht gefehlt haben [1]).

So kann man auch, ohne ins Hypothetische zu geraten, auf Grund der stilistischen Tatsachen eine Wechselwirkung von vornherein annehmen, Hiebei muß Rosso, der auf so glänzende, durchaus neue Schöpfungen wie die Volterra-Kreuzabnahme zurückblicken konnte (wenn er auch in Rom nicht das gleiche Niveau beibehielt, sondern in ein seltsames Schwanken geriet), der gebende Teil gewesen sein, und muß auf den so viel jüngeren Parmeggianino einen bedeutenden Eindruck gemacht haben. Konnte er ihm doch von der künstlerischen, antiklassischen Revolution in Florenz berichten und war er selbst neben Pontormo einer der Hauptbeteiligten. Neben den heroischen Werken der Hochrenaissance mußte dieses dem sensiblen, jungen Parmeggianino, der seinem ganzen Temperament nach „novarum rerum cupidus" war, eine Offenbarung werden. So erklärt sich die Formatveränderung, die die Bilder Parmeggianinos erleiden, der Vertikalismus, der nicht nur ein äußeres Moment ist, und andere Übereinstimmungen [2]).

Auch Parmeggianinos bewußte und so überaus unklassische Vernachlässigung des normativen Verhältnisses von Figur und Raum dürfte vielleicht auf die junge Florentiner Richtung zurückzuführen oder wenigstens durch sie verstärkt worden sein, wenn sie auch bei Parmeggianino andere Formen annimmt.

Beides: die excessive Längung der Gestalt, wie auch die Rücksichtslosigkeit in der Raumbehandlung kommt ganz betont erst in einem etwas späteren Bilde zum Ausdruck, in der bekannten, weil besonders reizvollen „Madonna dal Collo Lungo" (ca. 1535/40 Abb. 13). Hier ist die Streckung des Körpers um so vollendeter, als es sich nicht um massige Gigantinnen handelt, wie bei Rosso und teilweise auch noch bei der Hieronymus-Vision, sondern um eine schlanke, elegante Dame, eine Aristokratin, noch vornehmer und höfischer als Correggios Heilige. Diese anormative Streckung ver-

---

[1]) Der gleiche Stecher — Caraglio — arbeitete für Rosso, dessen so typisch manieristische Gottheiten in Nischen er unter anderem stach, wie für Parmeggianino. Auch ist es wohl kaum Zufall, daß Parmeggianinos Hieronymus für Città di Castello bestellt wurde, und daß auch Rosso bald darauf (1528) jene seltsame Transfiguration für den Dom der gleichen Stadt lieferte. Das läßt jedenfalls auf den gleichen Interessenten- und Bestellerkreis schließen.

[2]) Der erwähnte Heroinen-Typus der Madonna auf der Hieronymus-Vision, diese hohe Gestalt mit den ziemlich strengen Zügen, dem hochgegürteten Gewand, das die breiten, starken Brüste hervortreten läßt, kann auf die römische, heroisierend-antikisierende Gesinnung überhaupt zurückgehen, eine Entwickelung des Spät-Raffaelischen, auch Michelangelesken Frauen-Typus sein — auch die Sibylle Peruzzis in Siena zeigt ähnliche Auffassung in Gewandung und Gesichtsschnitt. Aber auch Rossos Riesenfrauen, wie sie schon auf den Florentiner Bildern (Sposalizio) hervortraten, können da mitgespielt haben. Auf der Transfiguration für Città di Castello finden wir einen der Vision Parmeggianinos sehr verwandten Frauen-Typus, der noch auf die Florentiner Zeit Bezug nimmt.

Abb. 13. Parmeggianino: Madonna. Uffizien, Florenz.

mehrt noch die Eleganz und das anmutig und überlegen Posierende der gedrehten Stellung. Es ist das gleiche künstlerische Mittel, aber der Sinn der Dehnung ist ein ganz anderer, als bei dem asketischen Pontormo oder dem aufgeregten Rosso. Von der gleichen eleganten Grazie sind die Engel; das überlange nackte Bein des vordersten Jüngling-Engels mit der Vase, vom Rande halb überschnitten, trägt einen ganz besonderen Akzent[1]).

Erstaunlich ist das Verhältnis zum Raum. Die Gruppe der Madonna mit den Engeln vor rotem Vorhang ist ganz hochgestellt und an die Seite gedrängt, ohne jede Vermittelung sieht das Auge in einen tieferen Raum, wo eine Säule ragt und ein Asket mit Bücherrolle steht, der viel zu klein im Verhältnis zu der Madonna-Gruppe ist. Es ist die gleiche Erscheinung der beabsichtigt unrealistischen Proportionierung der Figuren-Größen untereinander und in ihrer Stellung zum Raum wie bei Pontormos Mauritius-Marter (Pitti ca. 1529) und später bei Greco [2]).

So haben nicht die Florentiner (wie jüngst angenommen wurde) von Parmeggianino den Manierismus übernommen, sondern umgekehrt hat dieser — wie es ja auch nach den Geburtsdaten das Natürliche ist — von der antiklassischen Bewegung Pontormos und Rossos gerade das gelernt, was ihn von der vorhergehenden Generation unterscheidet: die subjektivistisch-rhythmische und anormative Auffassung der Figur, die sich u. a. im Vertikalismus ausprägt, und die ebenfalls anormative Behandlung des Raumes. Aber Parmeggianino steht selbständig neben beiden. Sein Kolorismus ist ein ganz anderer: während Pontormo ursprünglich Sarto folgend weiche fließende Töne hat, die er aber weniger differenziert, sondern vereinfacht und mitunter besonders verstärkt, während Rosso die Lokalfarbe stark treibt, sie dynamisch zur Trennung der Schichten benutzt, in Licht flackern läßt — beruht Parmeggianinos Farbengebung auf feinster Nuancierung: ein grünlicher Gesamtton etwa ist über das Ganze gebreitet, dem sich die Haupttöne, die von Moosgrün zu Erbsengrün (auf der Madonna dal Collo Lungo) spielen (mit rötlichem Einschlag) unterzuordnen haben[3]). Dies und das fließende Licht (wie bei Correggio) bedingen schon, daß Parmeggianino nicht plastisch-volumenhaft schafft wie Rosso (freilich auch nicht so von innen heraus

---

[1]) Pontormos Jünglings-Engel auf seinem Meisterstück der „Grablegung" in S. Felicità, der ganz an der Seite den Leichnam Christi unter dem Arm stützt, bietet, wenn auch lange nicht so akzentuiert, eine gewisse Parallele. Auch der „bogenschnitzende Amor" in Wien, der der gleichen Periode angehört, zeigt mit dem vorderen kauernden Engel auf Pontormos Gemälde eine gewisse Verwandtschaft. Parmeggianino könnte dieses Bild, als er 1527 auf der Flucht nach Bologna reiste, auf der Durchreise in Florenz gesehen haben, kurz nachdem es entstanden. Als direktes Vorbild dürfte jedoch für den Engel mit der Vase der H. Georg auf der Dresdener Madonna Correggios gedient haben, wenigstens das Motiv des nackten, seitlich gestellten Beines ganz vorn.

[2]) Die Säule sollte sich ursprünglich zu einer Architektur schließen (s. die Zeichnung bei Fröhlich-Bum a. a. O. 44), die aber nicht zur Ausführung kam, da das Bild lt. Inschrift „non finito". Aber eine ähnliche Säule ragt auch auf der H. Familie der Uffizien im Hintergrund der (nebenbei stark von Giulio Romano beeinflußten) Ruinenlandschaft. Ob Parmeggianino die Säule bei weiterer Ausführung wirklich höher geführt hätte, scheint fraglich. Der Effekt ist so zu gut.

[3]) Auf dem Dresdener Diakon-Bild sind die Hände ein und derselben Person durchaus verschieden malerisch behandelt: die Hand auf rotem Grund wird grünlich, die auf grünem rötlich. Es ist das nicht nur eine überraschende optische Beobachtung der Wirkung der Konträr-Farben, sondern auch ein durchaus unklassischer Zug. Correggio behandelt die Hände stets gleichmäßig, normativ.

wie Pontormo). Trotz des Zeichnerischen, Konturhaften, das in feinstem Empfinden seine Figuren umzirkt, bleibt das optische Element doch immer so wesenhaft, daß die Verbindung zwischen den Figuren sich nicht so sehr linear, wie auf optischem Wege einstellt. So baut er nie ausschließlich mit Volumen der Körper wie Michelangelo und ein Teil der Manieristen, sondern seine Figuren stehen immer isoliert und doch gebunden in einem Raum. Nur ist dieser Raum nicht proportional zu den Gestalten in ihm, und darin nähert er sich, wie gesagt, Tendenzen der früh-manieristischen Bewegung in Florenz. Auch er benutzt mitunter das System der Addition der Schichten und übernimmt auch dieses vermutlich von Florenz, d. h. er gibt den dreidimensionalen Raum durch Parallelschichten und nähert ihn so der Bildfläche. Dies tritt schon auf frühen Porträts (den so charakteristischen von 1524 in Neapel z. B.) hervor, ausgeprägter aber noch auf einem Spätbild, dem herrlichen Dresdener Gemälde: der Madonna mit den zwei vor der Brüstung sitzenden Diakonen. Aber er zahnt oder schachtelt diese Schichten und ebensowenig die Figuren nie ineinander; das optische Element der Farbe und des Lichtes spielt eine solche Rolle, daß die Wirkung eine andere, gelöst räumlichere, ungleich weniger starre ist, als bei dem Toskanischen Manierismus [1]). Gerade bei dem Dresdener Bild sieht man, wie weit die Madonna in der Licht-Glorie auf den Wolken stehend räumlich hinter die Brüstungs-Figuren zu stehen kommt. Parmeggianino individuell zu eigen ist seine schon im Kreise der Carracci so gerühmte „grazia". Das unendlich Vornehme der Haltung, das „Gesuchte" und Pretiöse der Bewegungen und Biegungen des Körpers, das Durchsichtige der schmalen, übertrieben langfingrigen Hände entsprach seiner künstlerischen Natur, wenn auch die Disposition in der correggesken Kunst schon gegeben war. Mit Pontormo und Rosso, die beide nicht „elegant" waren, hat das direkt nichts zu tun, aber es entsprach über das Individuelle hinaus dem neuen manieristischen Gefühl [2]).

Auf den Florentiner Manierismus der zweiten Generation konnte diese Grazie Parmeggianinos um so leichter wirken, als der Boden hierzu in den Werken eines Botticelli usw. bereitet war. So wäre eine Wechselwirkung möglich, in der Parmeggianino die Grundlagen des Neuen in seinem Stil von der Florentiner Bewegung um 1520 übernahm, selbst aber wieder — besonders durch seine Stiche und Zeichnungen — auf Florenz zurückwirkte.

* * *

Der neue Stil, der den klassischen ablöste und der Auffassung des normativen Ausgleichs der Renaissance eine subjektivistische, rhythmische Figurierung und eine irreale Raumgestaltung entgegensetzte, beruht also im Wesentlichen auf den drei Persönlichkeiten: Pontormo, Rosso, Parmeggianino. In Florenz hat er sich aus dem Sarto-Kreis heraus entwickelt — als ausgesprochene Reaktion gegen die Schönheit und

---

[1]) Bedoli, der Parmeggianinos Stil in Parma fortsetzt, schließt sich gerade im Räumlichen, in der Schichten-Addierung usw. viel enger an das Florentinische an.

[2]) Auch hier wäre zu untersuchen, wie weit quattrocentistische Geziertheiten in Parmeggianino wieder auflebten — sodaß auch hier eine Art Archaismus zu konstatieren wäre — und inwieweit sich die manieristische und die quattrocentistische „Grazie" von einander unterscheiden.

Ruhe der Florentiner Hochrenaissance; zwischen 1520/23 steht er schon fertig da. In Rom tritt Parmeggianino, Correggios Schule entwachsen, dem Florentiner Rosso an die Seite. Durch den Sacco di Roma 1527 werden die Keime der neuen Richtung auseinandergeschleudert und gewinnen vielleicht gerade dadurch ihre welthistorische Bedeutung. In Florenz geht Pontormos Arbeit weiter, entstehen seine Hauptwerke: die Grablegung, das Louvre-Bild. Nach einer michelangelesken Periode, die ihn eine Weile in direkte Abhängigkeit von diesem Größten bringt, endet er mit seinen seltsamen Fresken für S. Lorenzo, von deren großartiger Abstraktion uns nur noch Zeichnungen Kunde geben. Aber in seinem Schüler Bronzino wird seine Richtung fortgesetzt, nicht nur im Porträt [1]), sondern vor allem in Figur- und Raumkomposition. Von hier aus bildet sich dann die gerade für Florenz so typisch „manieristische" Richtung. Rosso kommt nach einigen Irrfahrten nach Fontainebleau — dieses „nordische Rom" wird durch seine Gemälde und Dekorationen im neuen, manieristischen Stil (hierzu gehört auch das „Rollwerk") der Wallfahrtsort nordischer, speziell flämischer Künstler. Durch Rosso und Primaticcio, seinen Nachfolger, verbreitet sich der antiklassische Stil über die nördlichen Länder. Parmeggianinos Arbeiten gewinnen in Norditalien eine ungeheure Verbreitung; über Venedig hinweg und den Bassano-Kreis gewinnt er auf den letzten und vielleicht größten Vertreter des manieristischen Stils, auf Greco, einen entscheidenden Einfluß (der sich mit dem direkten von Tintoretto, der ebenfalls auf manieristischem Boden fußt, verbindet). Über all dem liegt der gewaltige Schatten Michelangelos. Wir haben gesehen, wie bei ihm antiklassische Elemente a priori vorhanden waren. Aber auf die eigentliche Entstehung des manieristischen Stiles um 1520 ist Michelangelo, trotzdem er so typisch „antiklassisch", doch nicht von entscheidendem Einfluß. Dieser beginnt direkt erst mit der Medici-Kapelle, vor allem aber dem Sieger auf dem Gebiet der Skulptur, mit dem jüngsten Gericht auf dem Gebiete der Malerei, dem sich auch ein Tintoretto nicht entziehen konnte. Es kann hier nicht die Entwickelung des manieristischen Stils verfolgt werden, nur wesentlich seine Entstehung in den 20. Jahren des 16. Jahrhunderts zu schildern, war die Aufgabe. Nicht allzu häufig kann man einen Einschnitt in dem Flusse der künstlerischen Dinge so genau mit dem Finger bezeichnen, wie es hier auch durch die Stelle bei Vasari — der Stimme des Publikums — über Pontormos Abfall von der wahren Kunst möglich gewesen ist. Zugleich konnte man dadurch die freilich auch an sich hervorspringenden archaisierenden Züge aufweisen, die dem Früh-Manierismus eigen sind, und die sich speziell bei Pontormo in der nordischen Beeinflussung zeigen [2]).

Dieser Einschnitt ist also für Pontormo literarisch belegt, aber er bezieht, sich nicht nur auf diese eine Künstler-Persönlichkeit, sondern er ist — stilistisch mit den Händen zu greifen — eine allgemeine Stilwandlung, an der Rosso, und wenig später, Parmeg-

[1]) Das manieristische Porträt Pontormos, Rossos, Parmeggianinos verlangte eine Sonderbehandlung in seinem Gegensatz zum Renaissanceporträt.

[2]) Auch in den Porträts Parmeggianinos glaubt man (s. a. a. O. S. 32) Unitalienisches, subjektiv Nordisches zu sehen. Jedenfalls kam dieses Element im Manierismus den nordischen Völkern entgegen, was die überaus schnelle Aufnahme desselben im Norden erklärt.

gianino teilnehmen, und die der Ausgangspunkt einer europäischen Bewegung wird.[1]) Mit Raffaels Tode ist die klassische Kunst, die Hochrenaissance, zur Ruhe gegangen — freilich sie ist, wie der „divino" Raffaello selbst unsterblich und wird immer wieder in neuer Gestaltung aufleben. Zunächst aber beginnt die Herrschaft einer neuen, einer antiklassischen Gesinnung: des Manieristisch-Subjektivistischen. Diese Herrschaft dauert trotz aller Nebenströmungen fast an 60 Jahre, bis eine neue Reaktion erfolgt, die ebenso von den Carracci, wie von ihrem Antipoden Caravaggio ausgehend, bewußt auf die vorvergangene Periode, auf das frühe Cinquecento zurückgreift. Pontormo, Rosso, Parmeggianino, über denen — über sie hinausgreifend — das Genie Michelangelos schwebt, haben diese Periode eingeleitet, die nicht nur ein Übergang, nicht nur ein Zwischenglied zwischen Renaissance und Barock ist, sondern eine selbständige, für sich bestehende und höchst bedeutende Stilepoche.[2])

---

[1]) Die eigentümliche Stellung Beccafumis gedenke ich als Ergänzung anderweitig zu behandeln. Er steht im Verhältnis zu Sodoma ähnlich, wie Pontormo-Rosso zu Sarto und wie Parmeggianino zu Correggio, hat aber — von Siena aus — keinen solchen europäischen Einfluß, wie diese und ist somit für die Entstehung des Stils nicht von so unmittelbarer Wichtigkeit.

[2]) Eine Frage läßt sich aufwerfen: gibt es für diesen scheinbar plötzlichen Stilwandel eine ausreichende geisteswissenschaftliche Erklärung? Denn die Ermüdungs-Erscheinung der Reaktion gegen die allzu große Bellezza und Stabilität der hochklassischen Kunst dürfte wohl kaum als einzige Erklärung ausreichen und befriedigen. Zweifellos sind Gründe in der allgemeinen Zeitstimmung vorhanden. Sicherlich können Parallelerscheinungen in der Literatur und in der Musik aufgefunden werden, doch bedarf es zu einer solchen Festlegung der „Wechselwirkung der Künste", einer bis ins einzelne gehenden Beherrschung des Materials, wenn man nicht nur zu Allgemeinheiten kommen will. Religiöse Gärungsstoffe sind ja in jener Zeit genug vorhanden, und sie erklären vielleicht auch die Wendung zum Spiritualistischen, die den Beginn der Bewegung charakterisiert. Darüber hinaus wird es schwer sein, Ursachen zu finden(Parallelen schon eher). Interessant ist die außerordentlich freie Äußerung Giordano Brunos (zitiert bei Schlosser Materialien VI 110): „der Künstler allein sei Urheber der Regeln, und Regeln gebe es nur insofern und soviel, als es Künstler gebe". Doch ist das nur für die Dichtkunst gesagt. Auf kunsttheoretischem Gebiet, vgl. außer den betr. Abschnitten in Schlossers Materialien Panofsky 'Idea 1924 (p. 39 ff. Der „Manierismus"). Ich habe diesem wichtigen Buch an anderer Stelle eine ausführliche Besprechung gewidmet.

Für freundliche Überlassung von Photographien, bes. von Pontormo, bin ich Herrn Dr. Fritz Goldschmidt (Berlin) zu besonderem Dank verpflichtet.

DÜRERS KUPFERSTICH „DAS MEERWUNDER"

VON

KONRAD LANGE (†)

Mit einer Abbildung

Mit der Veröffentlichung dieses letzten von Konrad Lange für das Repertorium geschriebenen Aufsatzes wünschen wir ein Gebot der Pietät gegenüber dem verdienstvollen Kunsthistoriker und Ästhetiker zu erfüllen. Der Herausgeber

In einem Aufsatz „Dürers Meerwunder", der vor Jahren in der Zeitschrift für bildende Kunst erschienen ist [1]), habe ich die in jener Zeit allgemein angenommene mythologische Deutung des bekannten Kupferstiches als unhaltbar nachgewiesen und ihm einen sittenbildlichen bzw. dem Aberglauben der Zeit entsprechenden Inhalt untergelegt. Der negative Teil meines Beweises scheint allgemein überzeugt zu haben. Es war auch leicht, die bis dahin vorgeschlagenen Deutungen aus der antiken Mythologie ad absurdum zu führen. Weder die Erzählung von Nessus und Deianira, noch die von dem „Raube der Anymone" durch Poseidon (oder einen Triton), noch auch die Liebschaft von Glaukos und Skylla boten irgendwelche Züge dar, die sich auch nur von ferne in dem Kupferstich wiederfinden ließen. Es lag also gar kein Grund vor, in ihm die Illustration eines dieser mythischen Ereignisse zu sehen.

Auch der kurz zuvor unternommene Versuch Dollmeyers, die Komposition mit den genealogischen Interessen Kaiser Maximilians in Zusammenhang zu bringen und in ihm eine der wenig bekannten Schauergeschichten aus der merowingischen oder langobardischen Heldensage zu erkennen, konnte sehr leicht durch einen Vergleich der Überlieferung mit dem Kupferstich widerlegt werden. In der Tat stimmt sowohl von den griechisch-römischen, als auch von den altdeutschen Erzählungen, die hier in Betracht kommen, so gut wie nichts mit dem gegebenen künstlerischen Befunde überein. Höchstens, daß eine Frau von einem Gotte oder einem Fabelwesen merkwürdiger Art geliebt oder vergewaltigt wird, kann als ein wenn auch nur schwaches und wenig beweisendes Tertium comparationis gelten. Im übrigen ist alles von Grund aus verschieden.

Nach Dollmeyer ist Frau Dr. E. Tietze-Conrat in einem Artikel „Dürer-Studien" wieder auf die mythologische Deutung zurückgekommen [2]). Allerdings schließt sie sich mir in der Ablehnung aller bis dahin vorgeschlagenen mythologischen Deutungen an. Aber da sie die von mir nachgewiesene Beziehung des Kupferstichs auf den modernen Monstren- oder Prodigienglauben nicht für richtig hält, bemüht sie sich,

[1]) Neue Folge, 11. Jahrg. (1900), S. 194—204.

[2]) Zeitschr. für bildende Kunst, Jahrg. 51, Neue Folge 27 (1916), S. 263—265.

eine andere Erzählung aus der antiken Mythologie ausfindig zu machen, die ihrer Meinung nach besser zu den Einzelheiten der Komposition paßt. Und sie glaubt eine solche in der Liebesgeschichte von Acheloos und Perimele gefunden zu haben, die Ovid in seinen Metamorphosen erzählt.

Die Geschichte von Acheloos und Perimele steht bei Ovid, met. VIII, V. 546—610. Gegen das Ende der Stelle werden jetzt einige Einschiebsel angenommen, die z. B. in der Merkelschen Ausgabe (to. II, 1860), die ich besitze, fehlen, während Voß sie noch in seine metrische Übersetzung, die Frau Tietze-Conrat zitiert, und auch Schlüter, in seine übrigens treuere prosaische Übersetzung von 1786 aufgenommen hat.

Thesus kommt mit seinen Genossen von der Tötung des Erymanthischen Ebers zurück und will den Fluß Acheloos in Mittelgriechenland, der nach Süden fließend Ätolien und Akarnanien voneinander trennt, überschreiten. Da tritt ihm der Flußgott in den Weg, stellt sich als überschwemmt vor und rät dem Heros, lieber nicht jetzt in diesem gefährlichen Zustand hinüberzusetzen, sondern das Ablaufen des Wassers abzuwarten. Inzwischen möge er in sein Haus eintreten und sein Gast sein. Wir müssen uns dieses Haus, das genau beschrieben wird, in der Nähe der Flußmündung denken, da wo sich der Acheloos in das ionische Meer ergießt. An dieser Stelle liegen ein paar Inseln, die Echinaden genannt, unmittelbar vor seiner Mündung. Eine von ihnen, die etwas entfernter als die übrigen anzunehmen ist, hieß im Altertum Perimele. Es ging die Sage, daß sie durch Verwandlung einer Nymphe in ein Stück Land entstanden sei. Diese Nymphe wurde als die Geliebte des Flußgottes gedacht. So wie er sie im Leben umarmt habe, umfange er sie nun auch im Tode, d. h. nach ihrer Verwandlung mit seinen Wogen.

Theseus und seine Gefährten nehmen die Einladung des Flußgottes an und lagern sich bald zum lecker bereiteten Mahle. Während sie sich noch an Speise und Trank ergötzen, die ihnen von schöner Hand kredenzt werden, fragt der athenische Held, den Blick auf das nahe Meer gerichtet und mit dem Finger in die Ferne weisend, seinen Gastgeber: „Wie heißt die Insel dort, wenn es überhaupt eine einzige ist"? Und der Flußgott antwortet: „Was wir dort sehen, ist nicht eine zusammenhängende Insel. Es sind vielmehr fünf Länder, die man nur, da sie so weit entfernt sind, nicht voneinander unterscheiden kann. Das waren ursprünglich Naiaden, die mich dadurch erzürnt hatten, daß sie zehn Rinder zum Opfer schlachteten und wohl die benachbarten Feldgötter, nicht aber mich zu ihrer Feier einluden. Da schwoll ich an, so hoch es mir nur möglich war, trennte Wald von Wald, Gefilde von Gefilde, und führte die Nymphen, die sich erst jetzt meiner erinnerten, fort in die Meeresflut. Meine und des Meeres Wellen rissen dabei das ursprünglich zusammenhängende Gelände auseinander und teilten es in ebensoviele Teile, wie du dort Echinaden in den Wellen erblickst."

Wenn nun Dürer mit dem Meerungeheuer seines Kupferstiches den Flußgott Acheloos gemeint hätte, so müßte der Fluß, in dem dasselbe mit seiner schönen Last auf dem Rücken schwimmt, natürlich eben dieser Fluß sein. Und wenn er die Beschreibung des Ovid gekannt hätte, so wäre es für ihn gewiß ein leichtes gewesen, die Situation wenigstens ungefähr so auszumalen, wie es Ovid in den zitierten Versen getan hat. Dazu bot sowohl die Schilderung des Hauses des Flußgottes, als auch die

der Inseln an seiner Mündung eine Handhabe. Das Haus war aus schweren Tuff- und stark durchlöcherten Bimssteinen erbaut. Der Erdboden bestand aus weichem und nassem Moose. Das Dach war schichtenweise von Schnecken und Muscheln bedeckt [1]). Also ein einsames, mit der Natur zusammengewachsenes Bauwerk, bei dessen Ausmalung Muschelgrotten und ähnliche halb natürliche halb künstliche Gebilde die Phantasie des Dichters befruchtet hatten. Auf dem Dürerschen Kupferstiche dagegen liegt am Ufer des Flusses eine mittelalterliche deutsche Stadt mit Toren, Türmen, Ringmauern und Häusern, die hohe spitze Dächer haben, auf dem Berge dahinter eine Burg. Nach rechts hin kann man den Fluß noch etwas in die Ferne verfolgen, wo er sich verbreitert und auf seinem glatten Spiegel ein Segelschiff trägt. Es ist nicht unmöglich, daß Dürer mit dieser breiteren Wasserfläche das Meer gemeint hat. Münden doch in dieses viele Flüsse. Jedenfalls ist aber die Mündung des Acheloos im besonderen hier keineswegs gekennzeichnet. Man sieht nur ein sich allmählich in die Ferne verlaufendes bergiges Ufer zur Linken, im Hintergrunde rechts aber keine Inseln, weder eine einzelne noch mehrere, die durch Wasser voneinander getrennt wären.

Nun ist ja wohl zuzugeben, daß Dürer nicht genötigt war, sich bei der Schilderung der Scenerie genau an Ovid zu halten. Konnte er doch die Kenntnis der Metamorphosen im einzelnen bei seinem Publikum kaum voraussetzen. Wer von seinen Zeitgenossen, die Humanisten ausgenommen, wußte etwas von den Echinaden? Oder wer hatte eine Vorstellung von einer Muschelgrotte oder etwas ähnlichem? Ohne Zweifel wurde das Interesse der Beschauer durch die reiche Ausmalung der Landschaft in Form einer deutschen Stadt und Burg in viel höherem Grade gefesselt, als wenn der Künstler ein einsam gelegenes, feuchtes, mit Muscheln und Seetang bedecktes Haus dargestellt hätte. Leider entfällt damit aber auch jede Möglichkeit, die Szenerie für eine positive Deutung des Kupferstiches herbeizuziehen. Frau Tietze-Conrat macht trotzdem einen Ansatz dazu, allerdings einen so vorsichtigen, daß der gewöhnliche Leser ihn kaum bemerken wird. „Das linke mit Blumen bestandene Ufer", so sagt sie, „überschwemmen die angeschwollenen Fluten, daß die Stämme aus dem Wasser tauchen". Davon sehe ich nichts. Ich sehe vielmehr einen ganz friedlichen Fluß mit glattem Wasserspiegel, der nur im Vordergrunde, wo die schwimmende Gruppe die Fluten durchschneidet, wellenförmig bewegt ist. Am Ufer steht, teilweise in das Wasser hineinragend, Gebüsch und Schilf. Das Wasser ist so ruhig, daß Frauen darin baden können. Jedenfalls läßt sich also aus der landschaftlichen Szenerie allein kein Argument für die Deutung auf Acheloos und Perimele entnehmen.

Wie steht es nun mit den Figuren des Kupferstiches? Wir beginnen mit denen des Hintergrundes. Bei Ovid heißt es: „Und wie du siehst, liegt da in der Ferne eine Insel, die mir besonders teuer ist. Perimele nennt sie der Schiffer. Dieser (das heißt, der Nymphe, die ihr den Namen gegeben hat) raubte ich, verliebt, wie ich in sie war, den Namen Jungfrau". Das heißt ich schwängerte sie. „Darüber war ihr Vater Hippo-

[1]) Pumice multicavo nec levibus atria tophis
Structa subit. molli tellus erat humida musco
Summa lacunabant alterno murice conchae.

damas sehr empört, und er stürzte die dem Verderben Geweihte von einem Felsen herab in die Tiefe".

Auch das hat Dürer nicht dargestellt, ja nicht einmal angedeutet. Man sieht zwar am Ufer einen türkisch gekleideten Mann mit Turban und Schwert, die Arme leidenschaftlich emporgestreckt, auf einem etwas in das Wasser vorgeschobenen niedrigen Felsen gegen den Fluß hinlaufen. Und es ist ganz klar, daß sich seine Erregung auf das von dem Ungeheuer durch das Wasser getragene Weib bezieht. Man hat ihn deshalb von jeher als den Vater oder Gatten des Letzteren aufgefaßt, der, durch den plötzlichen unerwarteten Einbruch in den Kreis seiner Lieben leidenschaftlich erregt, seinen Gefühlen einen sehr lebhaften Ausdruck gibt. Dieser Ausdruck, den man etwa mit den Worten „Oh du Entrissene mir!" wiedergeben könnte, spricht nicht gerade dafür, daß er dieses Mädchen vorher im Jähzorn eigenhändig in das Meer gestürzt hat. Noch weniger verträgt es sich mit dieser Deutung, daß er in Begleitung anderer Personen erscheint. Denn eine solche Tat begeht man nicht in Anwesenheit von Zeugen. Auch ist er offenbar eben erst eilenden Laufes am Ufer angekommen. Wir müssen also annehmen, daß er unmittelbar vorher den Weg von der Stadt oder von der Burg zum Ufer des Flusses zurückgelegt hat. Wenn also Tietze-Conrat sagt: „Der Vater am Ufer würde (bei der Deutung auf Acheloos und Perimele) die Hände im Staunen und Schreck emporrecken, er hatte der Tochter in seinem Zorn den Tod zugedacht und sieht sie von dem Urheber ihres Schicksals gerettet", so erklärt sich das nur aus der vorgefaßten Meinung, daß hier eben die Geschichte von Acheloos und Perminele dargestellt sei. Es ist vielmehr klar, daß gerade das Charakteristische der Handlung in der Erzählung des Flußgottes bei Ovid, nämlich daß die Tochter vorher von dem Vater in den Fluß gestürzt worden war, in dem Kupferstich keineswegs angedeutet ist.

Die bekleidete Frau aber, die sich neben dem klagenden Mann, die Hände in der Verzweiflung ringend, über einen Hügel geworfen hat, wird doch wohl als die Mutter oder zum mindesten eine nahe Verwandte oder Freundin des Mädchens zu erklären sein. Auch ihr Kummer kann sich wohl nicht auf die Rettung des letzteren vom Tode beziehen. Man muß vielmehr annehmen, daß sie soeben zusammen mit dem Manne am Ufer angekommen ist und das Unglück bemerkt. Paßt schon alles dies durchaus nicht zu der mörderischen Tat des Vaters, so sind damit vollends unvereinbar die drei nackten badenden Mädchen neben diesem Paare, die, offenbar aufgescheucht aus ihrer Tätigkeit, eilig nach dem Ufer streben, und deren eine eben im Begriff ist, dasselbe zu erklettern. Wenn nun die geraubte Frau, die auf dem Rücken des Seeungeheuers liegt, mit klagendem Gesichtsausdruck nach dieser Menschengruppe zurückblickt, so ist doch wohl nichts wahrscheinlicher, als daß auch sie unmittelbar vorher an dieser Stelle gebadet hat, und daß das Monstrum in die Gruppe der Badenden einbrechend, sich ihrer bemächtigte, um sie zu rauben. Die Szene ist auch, soviel ich mich erinnere, niemals anders gedeutet worden. Harck hat ganz richtig darauf aufmerksam gemacht, daß die badenden Frauen im Hintergrunde des Kupferstiches zum Teil mit den badenden Gespielinnen der Europa übereinstimmen, die Dürer auf einer kurz vorher entstandenen Zeichnung mit dem Raube der Europa durch den

Stier des Jupiter angebracht hat. Auch diese wird ja bekanntlich aus dem Kreise ihrer jammernden Gespielinnen geraubt. So muß also beim Anblick des Kupferstichs in der Phantasie jedes unbefangenen Beschauers eine Vorstellung von dem unmittelbar vorhergehenden Ablauf der Ereignisse entstehen, die gänzlich von der Erzählung des Ovid abweicht. In der Tat, wenn es Dürer darauf angekommen wäre, den Beschauer im Unklaren darüber zu lassen, daß der Vater im Hintergrunde vorher seine Tochter in den Fluß gestürzt hat, so hätte er das nicht besser als durch diese Komposition der Hintergrundszene bewerkstelligen können.

Endlich die beiden Hauptfiguren.

„Ich nahm sie auf", fährt Acheloos bei Ovid fort, „und indem ich die Schwimmende davontrug, rief ich: Oh Dreizackschwinger (Neptun), dem das Reich der flüchtigen Wogen als Herrschaftsgebiet zugefallen ist, leiste dieser durch den Jähzorn ihres Vaters ins Wasser Gestürzten bitte deine Hilfe! Gib der durch die Rache des Vaters Ertrunkenen einen Ort, um dort zu weilen, oder — laß sie selbst ein Ort sein. Dann will ich auch diesen umarmen. Und während ich noch sprach, umschloß ein neues Eiland den Körper der Schwimmenden und eine feste Insel wuchs aus den verwandelten Gliedern hervor"[1]). Ein paar Verse, die wie gesagt jetzt gestrichen sind, führten die Rede des Acheloos noch weiter aus:

„Diese, die ich hier trage, habe ich unglücklich gemacht. Sei gnädig und gütig. Wäre der Vater Hippodamas nur weniger grausam gewesen, so hätte er sich ihrer erbarmt und uns verziehen. Und der König der Gewässer (Neptun) bewegte sein Haupt und erregte alles Gewässer mit seinem Winken. Da bebte die Nymphe, schwamm aber doch weiter, und ich berührte zitternd den klopfenden Busen der Schwimmenden. Und indem ich sie hielt, fühlte ich, wie ihr ganzer Körper hart wurde, und Erde sich um ihre Brust legte und sie bedeckte."

Von alledem ist auf dem Kupferstich nichts dargestellt. Man wird nun vielleicht erwidern: Was Dürer wiedergeben wollte, war auch gar nicht der Moment der Verwandlung, sondern vielmehr der Augenblick unmittelbar vorher. Die beiden schwimmen ja noch im Flusse. Erst wenn sie das Meer erreicht haben werden, wird die Verwandlung der Nymphe in eine Insel vor sich gehen. Aber damit fällt wiederum jede Möglichkeit fort, die Situation, die Ovid schildert, in dem Kupferstich zu erkennen. Dürer hatte doch die Wahl, welchen Moment der Wandlung er darstellen wollte. Wäre es ihm darauf angekommen, die Geschichte von Acheloos und Perimele zu veranschaulichen, so würde er doch höchst wahrscheinlich den prägnantesten Moment gewählt haben. Das war aber ohne Zweifel die Verwandlung der Nymphe in eine Insel, das heißt, dasjenige Ereignis, welches den Dichter überhaupt veranlaßt hatte, die Sage in seine Metamorphosen aufzunehmen. Und das mußte ihn um so mehr reizen, als er dann auch Gelegenheit hatte, den Gott Poseidon darzustellen, der auf Bitten des Acheloos die Verwandlung vorgenommen haben soll. Wollte er diesen Augenblick nicht darstellen, so blieb nur das Herabstürzen der Tochter in den Fluß

[1]) Vers 609 f.: Dum loquor, amplexa est artus nova terra natantes
Et gravis increvit mutatis insula membris.

durch die Hand des eigenen Vaters. Die Augenblicke, die zwischen diesen beiden Ereignissen lagen, waren in keiner Weise charakteristisch gerade für diese Handlung. Hätte Dürer sich an sie gehalten, so hätte er mit der größten Geschicklichkeit einen der unfruchtbarsten Momente gewählt, die er hätte finden können. Ovid dachte sich das Mädchen in dieser Zwischenzeit offenbar im Wasser des Flusses dahintreibend, und es ist sogar zweifelhaft, ob ihm dabei überhaupt ein Liegen auf dem Rücken des Flußgottes vorgeschwebt hat. Der Text weist eher auf eine Umarmung hin. Jedenfalls konnte eine in Kupfer gestochene Gruppe wie diese, vorausgesetzt, daß der Beschauer überhaupt eine Erinnerung an Ovid hatte, gerage die Vorstellung der von ihm geschilderten Szene in keiner Weise hervorrufen. Viel eher hätte dabei der Gedanke an eine der vielen Nereiden gelegen, die in antiken Kunstwerken auf dem Rücken von Seekentauren oder Hippokampen dahingetragen werden.

Dazu kommt endlich, als das gravierendste von allem, daß das Ungeheuer in seiner äußeren Erscheinung ganz anders charakterisiert ist, als die Alten sich die Flußgötter im allgemeinen und den Acheloos im besonderen dachten. Dieser wird nämlich in der antiken Kunst immer mit Stierhörnern dargestellt, und zwar entweder als ein natürlicher Stier oder als ein solcher mit Menschenkopf oder als ein Mensch mit Stierhörnern. Zuweilen erhielt er auch die Form eines Meerdrachen [1]), dem dann auch die Stierhörner nicht fehlten.

Diese hatten noch zu einem besonderen Zuge der Sage Veranlassung gegeben. Der Flußgott hatte nämlich früher um die Hand der Deianira, der Tochter des Oineus geworben. Die arme Jungfrau aber hatte Angst vor einem Wesen, daß sich in die verschiedensten Gestalten verwandeln konnte. Da erschien zu ihrer Freude Herakles als zweiter Werber. Der rang dem Flußgott in schwerem Kampfe die Braut ab. Und zwar siegte er dadurch, daß er ihm, der sich während des Kampfes in einen Stier verwandelte und den Gegner mit seinen Hörnern bedrohte, das eine derselben abbrach, worauf Acheloos sich sofort besiegt gab. Er tauschte dieses abgebrochene Stierhorn aber von Herakles wieder ein, indem er ihm das Horn der Amalthea dafür gab, bekanntlich ein Gefäß, das auch die Form eines Stierhornes hatte, und das von der Nymphe nach Art der bekannten Füllhörner mit Blumen und Früchten gefüllt wurde.

Inwieweit nun Dürer oder der Humanist, der ihn etwa hätte beraten können, in der Lage war, von diesem Kampf des Acheloos mit Herakles oder von dem Horn, der Amalthea Kunde zu erhalten, entzieht sich unserer Kenntnis. Nur soviel wissen wir, daß Acheloos bei Ovid selbst genaue Auskunft über sein Aussehen gibt. Er sagt nämlich, nachdem er vorher noch von einigen anderen Verwandlungen erzählt hat:

„Aber was verweile ich nur bei anderen? Auch mir, ihr Jünglinge, ist die, wenn auch beschränkte Fähigkeit gegeben, meinen Körper zu verwandeln. Denn bald scheine ich das zu sein, was ich jetzt bin, bald verwandle ich mich in eine Schlange, bald nehme ich als Anführer der Rinderherde Kraft in meine Hörner. In meine Hörner, solange ich konnte. Jetzt fehlt mir der eine

[1]) Vgl. Roscher, Mythologisches Lexikon I, 1, S. 9.

Teil der Waffe an der Stirn, wie du selbst siehst. Ein Seufzer folgte diesen Worten." [1])

Es ist wohl klar, daß Acheloos hier von Ovid ebenso wie von allen Künstlern des Altertums als stierhörnig gedacht wird. Die Worte armenti und cornua beweisen das, und auch die Erinnerung an das Horn der Amathea hätte es nur bestätigen können. Auch kannte jeder humanistisch Gebildete die Sage von dem einen Horn, das Herakles ihm beim Kampfe abgebrochen hatte.

In dem Kupferstiche Dürers dagegen wächst dem Ungeheuer ein kurzes Hirschhorn aus der Stirn. Hätte Dürer also die Absicht gehabt, die Gedanken des Beschauers von Acheloos abzulenken und ihm irgendein anderes Fabelwesen zu suggerieren, er hätte wahlich nichts besseres tun können, als das Gehörn in dieser Weise zu bilden. Man sage nicht: „Minima non curat praetor." Gewiß, die Künstler in Dürers Zeit waren keine Archäologen und nahmen es in solchen Dingen nicht sehr genau. Aber gerade ihm standen doch klassisch gebildete Berater zur Seite, und Pirckheimer hatte seinen Ovid gewiß im Urtext gelesen. Wenn Dürer überhaupt die Absicht hatte, eine bestimmte Erzählung dieses Dichters zu illustrieren — und die wird ihm ja untergelegt —, so mußte er sich doch zum mindesten bemühen, die Hauptfigur der Szene, die er darstellen wollte, in allgemeinverständlicher Weise zu kennzeichnen. Das hat auch Frau Tietze-Conrat empfunden. Denn sie bemüht sich ernstlich dieses Hirschgeweih, das wie das Ende eines sehr dicken Hirschhornes aussieht, den beiden Stierhörnern der Sage, von denen das eine abgebrochen war, wenigstens anzunähern. Doch gelingt ihr das nicht recht: „Ein sonderbares Geweih", sagt sie, „rechts endet es in eine lange Zinke, links ist der ganze Ast bis nahe an die Wurzel abgebrochen. Niemals kann die zeichnerische Verkürzung allein so verändernd in das Gebilde eingreifen; hier liegt ein Schönheitsfehler vor, eine Unregelmäßigkeit, eine einseitige Verkümmerung des mächtigen Kopfschmucks. Oder ist dieser einer gewaltsamen Beschädigung zum Opfer gefallen?"

Von alledem sehe ich wiederum in dem Kupferstiche gar nichts. Nur die Voreingenommenheit für Acheloos, von dem wir wissen, daß sein eines Stierhorn von Herakles abgebrochen war, kann die Verfasserin der „Dürerstudien" dazu verführt haben, diese Verstümmelung in das Werk Dürers hineinzusehen. Das Gehörn weist also in keiner Hinsicht auf Acheloos hin. Auch die aus einer Schildkrötenschale angefertigte Tartsche, die das Ungeheuer am linken Arm trägt, und der Eselskinnbacken, den es in seiner von ihr verdeckten linken Hand hält, beweist nichts für Acheloos. Solche Waffen tragen auch die namenlosen Seegötter in Mantegnas Kupferstich „der Kampf der Seegottheiten", der Dürern wohl bekannt war.

Fassen wir die Ergebnisse dieser Vergleichung noch einmal zusammen. Wir haben festgestellt, daß dem Kupferstich Dürers alles, aber auch alles, fehlt,

---

[1]) Ovid Met. VIII, V. 881—884:

Nam modo qui nunc sum, videor, modo flector in anguem,
Armenti modo dux vires in cornua sumo:
Cornua, dum potui. nunc pars caret altera telo
Frontis, ut ipse vides. Gemitus sund verba secuti.

was uns berechtigen könnte, eine Illustration der Liebesgeschichte von Acheloos und Perimele darin zu erkennen. Das Meer im Hintergrunde — vorausgesetzt, daß Dürer dasselbe überhaupt darstellen wollte — ist jedenfalls nicht so charakterisiert, daß die Terraingestalten an der Mündung des Acheloos daraus erkannt werden könnten. Es fehlt jeder Hinweis darauf, daß die auf dem Rücken des Ungeheuers liegende Frau vorher gewaltsam in den Fluß gestürzt worden ist.

Der Vater, oder wer der Mann nun sein mag, sieht durchaus nicht so aus, als hätte er dies unmittelbar vorher getan. Seine Umgebung spricht geradezu dagegen. Es fehlt ferner Poseidon, d. h. der Gott, der die Verwandlung der Nymphe in eine Insel vollzieht. Es fehlt jeder Hinweis auf eine solche Verwandlung, wodurch die Szene überhaupt erst hätte kenntlich gemacht werden können. Außerdem ist das Monstrum in keiner Weise als Acheloos charakterisiert. Dagegen finden sich, besonders im Hintergrund, mehrere Züge, die von Ovid ablenken und eine andere Deutung fordern. Da kann man also wirklich ebenso wie von den übrigen mythologischen Deutungen sagen: „Acheloos und Perimele ist es freilich nicht."

Es ist mir offen gestanden nicht klar geworden, wie man beim Suchen nach einem mythologischen Inhalt gerade auf diese Szene verfallen konnte. Ist sie doch in der Dichtung so individuell geschildert, daß es gar nicht schwer fallen konnte, sie auch in der Zeichnung kenntlich zu machen. Der eigentliche Grund für die Aufstellung der neuen Hypothese ist offenbar darin zu erkennen, daß bei ihr Perimele als Geliebte ihres Trägers erscheint. Dies aber soll mit der Haltung der Frau in Dürers Meerwunder besser in Einklang zu bringen sein, als die Vorstellung eines Frauenraubes. So sagt Tietze-Conrat: „Ob es nun Deianira, ob Amymone, ob die Königin Theudelinde oder ob es irgendeine namenlose Badende ist, niemals wird sie der Entführung durch das Seeungeheuer so wenig Widerstand entgegensetzen. Bei der Deutung auf Acheloos und Perimele dagegen ist das Zutrauen erklärt, das die Frau dem Meerwunder entgegenbringt. Ist es doch ihr Geliebter, der sie vom Tode retten will."

Ich gebe zu, daß ein geraubtes Weib in Wirklichkeit dem Räuber wohl mehr Widerstand entgegensetzen würde. Ob auch in einer künstlerischen Darstellung eines solchen Raubes, das hängt von der Art und Gewohnheit des Künstlers ab. Und da ist zu bedenken, daß Dürer im Jahre 1500 noch keine völlig freie künstlerische Ausdrucksfähigkeit erlangt hatte. Da außerdem nicht bestritten werden kann, daß er das Bewegungsmotiv der Frau einem Kupferstiche von Jacopo de' Barbari mit einer auf Waffen liegenden Viktoria entlehnt hat, bei der ein Sträuben oder ein Widerstand überhaupt nicht in Frage kam [1]), so liegt eben hier einmal der Fall vor, daß eine Ausdrucksbewegung nicht danach beurteilt werden darf, was der gegebene Inhalt eigentlich gefordert hätte, sondern danach, wie ein junger Künstler in derjenigen Periode seines Lebens, wo er notorisch stark unter dem formalen Einfluß der italienischen Kunst gestanden hat, seine Kompositionen zu erfinden pflegte. Und da wissen wir ja z. B. auch aus dem Kupferstiche „der große Herkules", daß Dürer unter Umständen kein Bedenken trug, durch die äußerliche Herübernahme von schönen oder interessanten Bewegungsmotiven aus anderen Kunstwerken den Sinn einer Komposition geradezu

[1]) S. die Abbildung bei Lange a. a. O. XI 1900 S. 202.

unklar zu machen. Ich kann deshalb das Bedenken Tietze-Conrats nicht gelten lassen: „Es ist uns Gewissenssache, bis zur letzten Möglichkeit den größten Künstler des Ausdrucks vor dem Vorwurf solcher formalistischen Schwächen zu bewahren."

Was ist auch schließlich durch diesen an sich ganz lobenswerten Rettungsversuch gewonnen? Kann man wirklich sagen, daß bei der Deutung der Frau auf Perimele ihre Haltung ausdrucksvoller wäre, das heißt dem Verhältnis besser entspräche, das sie alsdann zu dem sie tragenden Flußgott hätte? Dieser selbst faßt sie wenigstens unter dem Arm, wenn er sich auch sonst nicht sehr um sie kümmert. Sie aber liegt phlegmatisch da, wendet ihrem angeblichen Liebhaber den Rücken zu und blickt mit einem unverkennbaren Ausdruck des Schmerzes zum Ufer zurück. Und die Figuren am Ufer enthalten nicht die geringste Andeutung von dem gewaltsamen Tode, den ihr der eigene Vater zugedacht hatte. Man kann also auch unmöglich annehmen, daß ihr zum Klagen geöffneter Mund und ihr schmerzhaft emporgezogenes unteres Augenlid einen stillen Vorwurf gegen den Vater ob dieser Hartherzigkeit enthalten sollen. So wie der Vater am Ufer anscheinend über den Verlust seiner Tochter jammert, eben so klagt sie ganz offenbar darüber, daß sie dem Kreise ihrer Familienangehörigen und Freundinnen entrissen ist.

Die Art aber, wie ihre rechte Hand untätig auf der Hüfte liegt und die linke ebenso untätig herabhängend in das Gewand greift, paßt ebensowenig zu dieser Klage wie zu den Gefühlen einer Geliebten, die von ihrem Liebhaber entführt und gerettet wird. Das Ausdrucksproblem wäre also bei beiden Deutungen gleich schlecht gelöst. Und da wird man wohl diejenige für die richtige halten, bei der wenigstens im übrigen alles stimmt. Ich kann es deshalb auch nicht billigen, wenn Frau Tietze-Conrat sagt: „ob ein bestimmtes Ereignis der Mythologie (nach den früheren Deutungen), ob eine genrehafte Episode der Fabelwelt (nach der meinigen), immer ist es ein Raub, der zur Darstellung kommt. Auf seinem jähen Ausdruck hätte der Schöpfer des Raubes auf dem Einhorn, dieser schonungslose Darsteller des heftigsten weiblichen Widerstrebens, niemals verzichtet. Auch nicht von einer formalen Reniszenz in die Enge getrieben." Hier wird der methodische Fehler gemacht, ein Ideal „Dürer" zu konstruieren, zu dem eine bestimmte Ausdrucksbewegung nicht passen soll, während doch der junge Dürer von 1500 und der reife von 1514 künstlerisch zwei verschiedene Personen waren.

Übrigens biegt Frau Tietze-Conrat auch den Gesichtsausdruck des Meerungeheuers in ihrem Sinne um: „Das Antlitz des Mannes zeigt ernste Ruhe, etwas großzügig Tragisches, doch nichts Furchtbares, das der nackten Frau, die ruhig auf ihm wie auf einer Rasenbank lagert, Schrecken einflößen könnte." Ich sehe in diesem Gesicht nichts Tragisches, sondern finde, daß es einfach rohe und unkultivierte Züge hat, wie wir sie von den wilden Männern, Kentauren, Tritonen usw. der damaligen Kunst kennen. Die Tatsache also, daß nichts in dem Stich mit der Schilderung Ovids übereinstimmt, ist nicht zu bestreiten. Und damit fällt auch der letzte Versuch einer mythologischen Deutung, der überhaupt gemacht worden ist, in sich zusammen.

So komme ich denn wieder auf meinen Vorschlag zurück, in dem Kupferstich die Darstellung eines der zahlreichen Raubüberfälle von Seeungeheuern auf

Jungfrauen zu erkennen, von denen man sich damals erzählte, und die auf die Phantasie der Zeitgenossen Dürers einen so großen Eindruck machten. Dieser Vorschlag beruht auf einer Erscheinung der damaligen Kultur, für die ich schon in meinem „Papstesel" von 1891 [1]) und dann wieder in dem Aufsatz in der Zeitschr. f. bild. Kunst über das Meerwunder von 1900 die Beweise in ziemlicher Vollständigkeit beigebracht habe. Die Forschung hat davon allerdings, wie es scheint, wenig Notiz genommen, wie ja auch das Büchlein über den Papstesel, mit dem ich mir viel Mühe gegeben habe, damals von den Kunstzeitschriften völlig totgeschwiegen worden ist.

Aus der weitschweifigen Monstraliteratur des 14. bis 16. Jahrhunderts geht hervor, daß der Raub von Frauen oder Mädchen durch sogenannte „Meerwunder", monstra marina, für die Menschen jener Zeit eine ganz geläufige Vorstellung war. Diese Mißgeburten, die man sich in der Regel halb als Menschen, halb als Fische dachte, deren Körper aber auch andere höchst phantastische Formen annehmen konnten — z. B. die von Meerbischöfen, Meerkälbern usw. — waren ein beliebter Gegenstand der Erzählungen, die Schiffer und Reisende von ihren Seefahrten mit in die Heimat zu bringen pflegten. Natürlich waren sie besonders in solchen Ländern zu Hause, die lange Küsten hatten, und von deren Hafenstädten aus ein lebhafter Seehandel betrieben wurde. Italien und Griechenland, besonders Dalmatien und Epirus, außerdem auch die Nordküste Afrikas scheinen in dieser Beziehung am fruchtbarsten gewesen zu sein. Psychologisch ist diese Art von Aberglauben ebenso zu erklären, wie die Erzählungen von der berühmten Seeschlange, die bekanntlich nicht aussterben will. Sie verdankt ihr zähes Leben offenbar der geheimnisvollen Natur des Meeres, das von jeher den Menschen so viele Rätsel aufgegeben hat. Historisch erklärt sie sich aus der antiken Überlieferung über Seekentauren, Hippokampen, fischschwänzige Tritonen und Nereiden, die man aus den antiken Denkmälern kannte, und über deren angebliche Existenz man durch die klassischen Autoren unterrichtet war. Eine scheinbar naturwissenschaftliche Bestätigung fanden solche Phantasien endlich durch merkwürdige Naturwesen wie Walrosse, Seelöwen, Seehunde, Fischottern, Seepferdchen und seltsam gestaltete Fische mit Hörnern, Sägen und dergleichen. Dieselben konnten besonders beim flüchtigen Sehen in der erregten Phantasie der Seefahrer leicht weitergebildet und in phantastischer Weise übertrieben werden. Daraus entwickelte sich der Begriff des „Meerwunders" monstrum marinum, der in der damaligen Literatur eine so große Rolle spielt. Solche Geschöpfe waren ebenso wie Kometen, vom Himmel gefallene Steine oder blutige Kreuze, wirkliche Mißgeburten und sonstige Prodigien Gegenstand genauer Aufzeichnungen, die man dann besonders auch in historische Schriften, Annalen, Chroniken usw. einzuflechten liebte. Von diesen Monstren hieß es nun, daß sie teils aus Freßgier, teils aus Geilheit Frauen raubten, die zum Baden, Waschen oder auch Wasserholen an das Meeresufer gekommen waren.

Schon die Tatsache einer solchen damals bestehenden Volksanschauung allein würde genügen, den Dürerschen Kupferstich zu erklären. Denn aktuelle Geschichten dieser Art waren den Menschen natürlich viel interessanter, also auch viel volkstüm-

[1]) K. Lange, Der Papstesel, ein Beitrag zur Kultur und Kunstgeschichte des Reformationszeitalters. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprechts Verlag 1921. Vgl. auch Grenzboten I 1892, S. 339 f.

licher, als die mythologischen Frauenraube und Vergewaltigungen, von denen bestenfalls der eine oder andere Humanist bei einem antiken Schriftsteller gelesen hatte. Man könnte dabei vorläufig ganz dahingestellt sein lassen, ob ein bestimmtes Ereignis, von dem Dürer Kunde erhalten hatte, oder die betreffende abergläubische Vorstellung im allgemeinen durch den Kupferstich illustriert werden sollte. In beiden Fällen würde dieser nicht als Beweis für Dürers Kenntnis der antiken Mythologie aufzufassen sein, wie z. B. der große Herkules (wenn er richtig als Jupiter und Antiope gedeutet wird), die Satyrfamilie, Apoll und Diana, Nemesis usw., sondern vielmehr als Zeugnis für sein Interesse an merkwürdigen Naturerscheinungen, Phantasiegeschöpfen, Mißgeburten und seltenen Tieren aller Art. Man müßte ihn also mit dem Raub auf dem Einhorn, der Hexe, dem sechsbeinigen Schwein, den zusammengewachsenen Zwillingen, dem Nashorn, dem Walroß usw. zusammenstellen. Frau Tietze-Conrat leugnet dies allerdings, indem sie meint, Dürer habe diese Wesen nicht um des Kuriosums willen, sondern auch, weil er jedes dieser Curiosa mit seinen leibhaftigen Augen sah, geschildert. „Er konnte niemals das Meerwunder, wenn er auch an das Bestehen solcher Zwittergeschöpfe glaubte, dieser Sammlung realer Merkwürdigkeiten angliedern. Es ist ein prinzipieller Unterschied zwischen diesen beiden Stoffkategorien, der auch zu prinzipiell verschiedener Gestaltung drängte. Jene waren sonderbare Lebendigkeiten in dauernder greifbarer Existenz, die der Künstler zur lehrreichen Anschauung und Erinnerung festhalten wollte, das Meerwunder bleibt aber die märchenhafte Erscheinung, die sich nur in dramatischer Gedrängtheit offenbarte."

Dagegen läßt sich erwidern, daß Dürer auch das Einhorn und die Hexe nicht mit eigenen Augen gesehen hat. Tatsächlich unterscheiden sich alle diese phantastischen Zeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche nur dadurch voneinander, daß sie entweder Einzelwesen darstellen, die Dürer gesehen hatte und nur ihrer Form nach fixieren wollte, oder dramatische Handlungen, die er aus der Vorstellung solcher Einzelwesen heraus komponierte. Die Frage kann also höchstens die sein, ob er etwas diesem Meerwunder ähnliches wirklich gesehen hat, ob sein Kupferstich auf Grund einer Zeichnung, einer Erzählung oder einer literarischen Quelle entstanden ist, oder ob er nur ganz im allgemeinen einer volkstümlichen Anschauung Ausdruck geben wollte.

Ich habe schon in der zitierten Schrift nachgewiesen, daß man im 15. und 16. Jahrhundert an verschiedenen Stellen solche Monstra als besondere Sehenswürdigkeiten zeigte. Und sollte Dürer auch kein Originalexemplar gesehen haben, so könnte ihm doch eine Zeichnung oder sonst eine künstlerische Darstellung zu Gesicht gekommen sein. So hat er ja auch das Nashorn nicht nach der Natur, sondern nach einer Zeichnung kopiert, die ihm, wahrscheinlich von einem Portugiesen, zugestellt worden war.

Jedenfalls, und das ist für die Auffassung des Kupferstichs entscheidend, glaubte man in jener Zeit an die wirkliche Existenz derartiger Meerungeheuer. Wir haben keinen Grund zu der Annahme, daß Dürer diesen Glauben nicht geteilt habe. Das mag heutzutage manchem unserer zimperlichen Ästheten unangenehm sein, und sie ziehen vielleicht die mythologische Deutung vor, weil sie vornehmer ist. Der Aberglaube war aber nun einmal vorhanden. So hat z. B. ein verhältnismäßig aufgeklärter Venezianer, der Annalist Malipiero, ohne auch nur den

geringsten Zweifel zu äußern, im Jahre 1496 über den Fund jenes Monstrums bei einer Tiberüberschwemmung berichtet, aus dem später im Jahre 1523 Luther und Melanchthon den „Papstesel" gemacht haben. Wie wenig aber die beiden Reformatoren an der realen Existenz dieses Monstrums zweifelten, das geht ganz deutlich daraus hervor, daß sie in ihm einen Beweis für den Zorn Gottes über das sündhafte und verbrecherische Papsttum erkannten. Und dabei war doch dieses Geschöpf eine vollkommene zoologische Unmöglichkeit: Ein weiblicher, teilweise mit Fischschuppen bedeckter Leib mit einem Eselskopf, einem Elefantenrüssel als Arm, der Klaue eines Raubvogels und einem Eselshuf als Füßen, einer bärtigen Maske auf dem Hinteren und einem Drachenschwanz! Mag man sich nun die Entstehung solcher Zwittergeschöpfe oder das Kursieren von Zeichnungen und Beschreibungen derselben erklären, wie man will, man glaubte tatsächlich an sie und zog aus diesem Glauben sogar weitgehende Schlüsse.

Die Deutung des Dürerschen Kupferstiches nach Maßgabe dieses damals herrschenden Aberglauben wird nun aber besonders dadurch bestätigt, daß dieses Monstra nach der Anschauung der Zeitgenossen mit Vorliebe Frauen oder Mädchen raubten. Man erzählte sich alle möglichen Schauergeschichten von der Art, wie sie solche beim Baden oder Waschen am Meeresstrande überrascht und an sich gezerrt hätten, um sie zur Befriedigung ihrer Sinnlichkeit zu benützen. In den Erzählungen wird ihre Körpererscheinung ganz ähnlich beschrieben, wie wir sie bei Dürers Meerwunder finden. Schon dies würde genügen, um die Richtigkeit meiner Deutung zu beweisen. So erzählt z. B. der italienische Humanist Poggio in seinen Fazetien, die in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts geschrieben sind und in Dürers Zeit schon in mehrere fremde Sprachen übersetzt waren:

„Es steht fest, daß das Abbild (imago) eines monstrum marinum, das kürzlich an der dalmatischen Küste gefunden wurde, nach Ferrara gebracht worden ist. Es hatte bis zum Nabel menschliche Körperformen von da an die eines Fisches, — und zwar so, daß der untere Teil, der in einen Fischschwanz ausging, zweigeteilt war. Sein Bart hing lang herab, über den Ohren wuchsen ihm zwei Hörner, die Brust war schwammig, das Gesicht breit. Die Hände hatten nur vier Finger. Von ihnen bis zur Achsel und weiter herab bis zum Bauch erstreckten sich Fischflossen, mit denen es schwamm. Man erzählte sich, es sei in folgender Weise gefangen worden: Mehrere Frauen waren am Ufer beschäftigt, linnene Tücher zu waschen. Eine derselben griff der Fisch an, wie es heißt der Nahrung wegen, und suchte sie, indem er sie mit den Händen packte, an sich zu ziehen. Sie aber widersetzte sich — das Wasser war nämlich seicht — und rief mit lautem Geschrei die übrigen zur Hilfe. Sie liefen, fünf an der Zahl, herbei und schlugen das Ungeheuer, das nicht wieder in das Wasser zurück konnte, mit Knüppeln und Steinen tot. Als man es an das Ufer brachte, flößte es den Zuschauern nicht geringen Schrecken ein. Sein Körper war nämlich ein wenig länger und dicker als der eines Menschen. Ich habe es in getrocknetem Zustand gesehen, nachdem es zu uns nach Ferrara gebracht worden war [1]). Daß es die Frauen nur um der Nahrung

[1]) Hanc ligneam ad nos Ferrariam usque delatam conspexi. Vgl. den lateinischen Text der Beschreibung in meinem oben erwähnten Aufsatz über Dürers Meerwunder S. 201.

willen angegriffen hat (d. h. nicht um sie zu mißbrauchen, sondern um sie zu verspeisen), wird dadurch bewiesen, daß auch einige Knaben, die zu verschiedenen Zeiten zum Baden an den Strand gegangen waren, nachher nicht wieder gesehen worden sind, so daß man glauben muß, sie seien von jenem Monstrum getötet worden."

Man sieht aus dieser Erzählung, daß die Ursache für das Aufkommen derartiger Geschichten zuweilen durch das unerklärliche Verschwinden, d. h. das Ertrinken unvorsichtiger Badender veranlaßt war. Die Schilderung Poggios macht den Eindruck, als habe er das Monstrum selbst, das heißt ein solch merkwürdiges Wesen in getrocknetem oder ausgestopftem Zustand gesehen. Das Wort „ligneus" hat nämlich die Doppelbedeutung „hölzern" und „dürr' ausgetrocknet", so daß man nicht genötigt ist, in dem nach Ferrara gebrachten Exemplar gerade eine holzgeschnitzte Nachbildung eines solchen zu erkennen. Natürlich wird man annehmen müssen, daß es sich in solchen Fällen um ein phantastisches Spiel des Zufalls handelte, an dem vielleicht die menschliche Kunst unter dem Einfluß des herrschenden Aberglaubens nachgeholfen hatte. Ausgetrocknete Fische, Bälge von Schlangen und sonstige naturgeschichtliche Merkwürdigkeiten gehörten in den damaligen Kunstkammern und Raritätenkabinetten zum stehenden Inventar. Und wenn man dem Kaiser Leopold in der Nürnberger Ratsbücherei ein Einhorn zeigte, wobei er bemerkte, daß er selbst in seiner Schatzkammer ein altes ausgezeichnetes Exemplar davon besitze, so sieht man daraus, daß Fische, die mit einem Einhorn oder einer ähnlichen Waffe versehen oder vielleicht besonders zurecht gemacht waren, gern in solchen gelehrten Räumen aufbewahrt wurden. I. v. Schlosser spricht in seinem Büchlein über „die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance" (Leipzig 1908, S. 90 ff.) von dem „bunten, uns häufig unverständlich gewordenen Inhalt der Prager Kunstkammer und so mancher anderen." Er sagt: „Hier haben nun alle jene vermeintlichen oder wirklichen Seltsamkeiten und Wunderlichkeiten der Natur, bis zu den lusis naturae und Mißgeburten herab, all das abenteuerliche Handwerkszeug, vom Perpetuum mobile bis zu den Alraunen, Wünschelruten, Galgenmännchen und Venedigerhütlein ihre rechte Stelle" und S. 100 heißt es: „So ist es nicht zu verwundern, daß namentlich die Apotheken jener Zeit gern als kleine Naturmuseen herausstaffiert wurden. Die Prinzipale suchten sie abenteuerlich und kurios genug mit allerhand Tierbälgen, Skeletten, Muscheln und Versteinerungen auszustatten". Außerdem waren die Bibliotheken, auch wohl die anatomischen Theater ein Schauplatz dieser Kuriositäten. Bis weit in das 17. und 18. Jahrhundert hinein hielten die Menschen selbst diejenigen unter diesen Geschöpfen, die augenscheinlich nicht auf Wirklichkeit beruhten, sondern künstlich zurecht gemacht waren, nicht für Phantasiegebilde, sondern glaubten allen Ernstes an ihre Existenz. Wir dürfen annehmen, daß die Erzählungen, mit denen die Aufseher solcher Räume die Besucher zu unterhalten pflegten, eine der Hauptquellen für die gedruckte Prodigienliteratur des späteren Mittelalters und der Renaissance gewesen sind.

Allerdings kann das von Poggio beschriebene Monstrum, das sich in Ferrara befand, nicht das Vorbild von Dürers Meerwunder gewesen sein. Denn es hatte, nach Art der antiken Flußgötter, zwei Stierhörner, während das Meerwunder wie gesagt ein Hirschhorn hat. Es hatte ferner mißgebildete, d. h. vierfingerige Hände, während

das Monstrum auf dem Kupferstich eine normal gebildete Hand mit fünf Fingern zeigt. Endlich war sein Fischschwanz zweiteilig, wovon sich bei Dürer nichts bemerken läßt. Auch stimmt es nicht zu Poggios Erzählung, daß die Frauen auf dem Hintergrunde des Kupferstiches baden, während sie in der Erzählung an das Meer kommen, um Linnen zu waschen. Aber es steht ja nichts im Wege, anzunehmen, daß irgend ein anderes der damals in Venedig oder Oberitalien aufbewahrten Meerwunder eine genau mit dem Kupferstich übereinstimmende Form gehabt habe. Wenn man bedenkt, daß Dürer wenige Jahre vor der Anfertigung des Stiches in Venedig gewesen war, und daß dort viele Seefahrer zusammen kamen, die sich gegenseitig ihr „Schifferlatein" aufgetischt haben werden, dann darf man wohl vermuten, daß von dort die Kunde über dieses merkwürdige Geschöpf stammte. Vielleicht hat er auch selbst einen ausgestopften Balg dieser Art oder auch eine Skizze danach gesehen, an denen Kunst und Phantasie entsprechend nachgeholfen hatten.

Die zweite Erzählung, die ich auch schon früher angeführt habe, spielt in Epirus, also nicht weit von der dalmatischen Küste, an der Poggio den Fang seines Monstrums lokalisiert. Sie steht in dem Buche von Weinrich, de ortu monstrorum 1595, dessen Autor augenscheinlich eine große Menge älterer Quellen verarbeitet hat. Hier wird der Vorgang an eine Quelle verlegt, die wir uns nahe dem Meere denken müssen. In ihrer Nähe hauste das Monstrum in einer Höhle. „Wenn einmal eine Frau allein zu der Quelle kam, um Wasser zu schöpfen oder am Ufer spazieren zu gehen, so schlich sich das Ungeheuer von hinten an sie heran, umfaßte sie und zerrte sie zum Meere, wo es mit ihr unter der Oberfläche des Wassers verschwand. Als dies den Einwohnern bekannt wurde, legten sie Schlingen und fingen das Geschöpf mit List. Darauf enthielt es sich der Speise und starb schließlich aus Kummer — wahrscheinlich auch an seiner freiwilligen Hungerkur. „Man sagt", so schließt Weinrich seine Erzählung, „diese Geschöpfe seien sehr verliebt und große Weiberfreunde. Diese, und ähnliche Geschichten sind mir sehr oft von solchen erzählt worden die verschiedene Meere bereist und derartige Ungeheuer spielend bei ruhigem Wasser beobachtet und dabei gesehen hatten, wie sie den Schiffern mit aus den Wellen emporgerichtetem Kopfe entgegenkamen und Töne von sich gaben." Nach dem Zeugnis desselben Schriftstellers hätte sich in seiner Jugend auch in Neapel ein solches Monstrum befunden, das aus Mauretanien dorthin gebracht war. Auch dieses hätte einen menschlichen Kopf und Oberkörper, dagegen den Schwanz eines Fisches gehabt. Das Gesicht wäre das eines alten Mannes mit struppigem Haar und Bart gewesen.

Wie verbreitet solche Erzählungen und Vorstellungen zu Anfang des 16. Jahrhunderts waren, beweisen zwei Gedichte des Grafen Baldassare Castiglione, des bekannten Freundes Raffaels. Sie sind beide an eine junge Dame gerichtet, die offenbar die Gewohnheit hatte, am Ufer des Meeres spazieren zu gehen — wenn die Adressatin nicht überhaupt eine Fiktion des Dichters ist. In dem einen derselben heißt es:

„Geh nicht zu nahe an das Mere heran, mein Leben, denn im Wasser wohnen dreiste und schamlose Götter. Wenn diese ein unvorsichtiges Mädchen sehen, das die allzu sicheren Schritte zu dem begehrlichen Strande lenkt, so rauben sie es. Ja sie

ziehen sogar in Trupps auf das trockene Land und führen die gefangenen Mädchen mit sich in ihr Reich. Wenn nun unter ihrer Beute irgendein schönes Mädchen ist, so wird dieses den Fischen nicht gleich zum Fraße vorgeworfen. Sie bedrängen es vielmehr erst mit ihren Umarmungen und zwingen es, gegen seinen Willen die Liebe der rauhen Ungeheuer zu dulden. Diese haben ein häßliches Gesicht, sperren das Maul und die Augen drohend auf, und ihre Glieder starren von spröder Schlangenhaut. Ihr Bart ist ungekämmt, riesengroß und mit Seetang und Schlamm verunreinigt. Ihr fahles Haar duftet von starken Gerüchen. Vor diesen Wesen, magst du sie nun Fische oder monstra oder Götter nennen, hüte dich, wenn du klug bist."

Diese Beschreibung paßt ganz gut zu dem Inhalt des Kupferstichs. Wenigstens enthält sie nichts, was man nicht auch in diesem erkennen könnte. Nur hat sich Castiglione das Mädchen wohl nicht zum Baden, sondern zum Lustwandeln an das Meeresufer gehend gedacht. Natürlich kann Dürer das Gedicht des Italieners, als er den Kupferstich anfertigte, nicht gekannt haben, denn es ist später entstanden.

In dem zweiten Gedichte wird die Lebensweise dieser monstra noch etwas genauer geschildert, ohne daß der Kupferstich dadurch eine weitere Erklärung fände. Doch beschreibt Castiglione den Raub selbst und das Verhalten des Mädchens dabei in einer Weise, die lebhaft an die Dürersche Komposition erinnert. Es heißt da:

„Solche Monstra kommen im Meere zusammen und veranstalten Spiele, Mahlzeiten und Feste. Dabei setzen sie einander ekelhafte Speisen in Gestalt menschlicher Glieder vor: Hälse die von den Schultern abgetrennt sind, Hände, Armstümpfe und Köpfe mit herausgestochenen Augen. Denn die Körper der Menschen dienen ihnen als Speisen und ihr Blut als Getränk. Ein Mahl, wie es die Götter unseren Feinden bescheren mögen. Diese Ungeheuer werden dich, wenn sie dich am Ufer gefangen haben, auf ihren Rücken setzen und davontragen. Oh über das fluchwürdige Verbrechen! Oh, du unglückliches unvorsichtiges Mädchen! Wo wird dann dein Mut und deine Besinnung bleiben! Du wirst wehklagen und, indem du dich nach den fernen Bergen und dem verlassenen Ufer umblickst, vergeblich weinen und um Hilfe rufen" [1]).

Ich habe schon früher, als ich dieses Gedicht zum erstenmal in Zusammenhang mit dem Kupferstich brachte, die Möglichkeit ins Auge gefaßt, daß Castiglione, als er es schrieb, an dieses Kunstwerk, das natürlich in Italien bekannt war, gedacht habe. Die gesperrten Worte, das heißt das Liegen des Mädchens auf dem Rücken des Ungeheuers, sein Klagen und das Zurückblicken auf die Berge und das verlassene Ufer sind doch Übereinstimmungen, die nicht als zufällig angesehen werden können. Das würde dann beweisen, daß die jüngeren Zeitgenossen Dürers den Kupferstich des deutschen Meisters mit dem damals herrschenden Aberglauben in Verbindung brachten.

[1]) Haec (monstra) te, si fueris deprensa in littore, cete
In positam dorso, protinus arripient.
Ah scelus indignum, ah misera, ah male cauta puella,
Quid tibi tunc animi quid tibi mentis erit?
Clamabis, montesque procul littusque relictum
Respiciens frustra flebis, opemque petes.

Doch wäre damit das zeitliche Verhältnis zwischen Wort und Bild noch nicht völlig geklärt. Denn obwohl Dürer das später entstandene Gedicht des Castiglione nicht kannte, so läge doch die Möglichkeit vor, daß der Dichter sich an ein älteres poetisches Vorbild angeschlossen hätte. Dieses würde dann die gemeinsame Quelle für ihn sowohl wie für Dürer gewesen sein. Ich halte das aber für wenig wahrscheinlich. Denn die Schilderung der Situation bei Castiglione entspricht mit ihrer sinnlichen Anschaulichkeit mehr den Bedingungen der bildenden als der redenden Kunst. Eine Benutzung des Kupferstichs durch den Dichter ist deshalb wahrscheinlicher.

Mag dem nun sein, wie ihm wolle, jedenfalls beweist das italienische Gedicht, daß die jüngeren Zeitgenossen Dürers diese Komposition nicht mythologisch auffaßten. Denn unter den mythischen Analogien für schreckenerregende Monstra, die Castiglione am Anfang dieses Gedichtes aufzählt (dem Ungeheuer, daß den Tod des Hippolytus verschuldet hatte, dem Drachen, dem Andromeda ausgesetzt war, und von dem Perseus sie befreite usw.) befindet sich grade kein Seeungeheuer, das eine Frau geraubt hätte. Auch werden weder Acheloos, noch Glaukos, noch der Triton, noch irgendein anderer Meergott erwähnt. Vielmehr begründet Castiglione die Warnung, die er dem Mädchen erteilt, lediglich mit dem Hinweis auf die räuberischen Überfälle, die namenlose Seeungeheuer nach dem Aberglauben des Volkes damals fortwährend gegen Frauen begingen.

Es ist in der Tat nicht unmöglich, daß Dürer bei der Konzeption seines Blattes überhaupt nicht an ein bestimmtes Vorkommnis ähnlicher Art gedacht hat. Seine Absicht kann vielmehr sehr gut dahin gegangen sein, diesen damals allgemein herrschenden Volksglauben zu illustrieren. Mußte doch dieser ein besonderer Hebel für den Absatz des Blattes sein. Wäre das aber richtig, so brauchten wir überhaupt nicht nach einer schriftlichen Quelle zu suchen, die ihm bei der Erfindung des Kupferstichs vorgelegen haben könnte. Das Blatt wäre dann vielmehr der Reihe der sittenbildlichen Darstellungen einzuordnen, die damals schon in Dürers Schaffen eine große Rolle spielten. Sittenbildlich natürlich mit dem phantastischen Nebensinn den wir kennen gelernt haben, der aber für die Zeitgenossen nicht so märchenhaft war wie für uns. Hätte Dürer dagegen ein bestimmtes Ereignis und ein bestimmtes ihm irgendwie bekannt gewordenes Monstrum von der Art derer, über die Poggio und Weinrich berichten, im Auge gehabt, etwa einen irgendwo lokalisierbaren Frauenraub, von dem ihm in Venedig oder auch später in Nürnberg durch einen seiner humanistischen Freunde hätte Kunde werden können, so würde der Kupferstich in die Reihe der aktuellen Darstellungen, speziell der kuriosen Naturerscheinungen aus der Zeitgeschichte fallen, für die er sich ja, wie wir aus seinen Zeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen wissen, besonders interessierte.

Ich muß dem Leser auch jetzt wieder die Wahl zwischen diesen beiden Möglichkeiten überlassen. Das Suchen nach einer literarischen Quelle hätte natürlich nur bei der letzteren Annahme einen Sinn. Und da käme wohl eine italienische Quelle eher in Betracht, als eine deutsche. Es wird gut sein, wenn man das Suchen nach einer solchen noch nicht völlig aufgibt. Und gerade deshalb habe ich die Frage auch hier von neuem behandelt. In der deutschen Literatur jener Zeit hat sich bisher keine

Schilderung nachweisen lassen, die mit dem Kupferstich genau übereinstimmte. Wenn man daraus nun aber den Schluß zieht, daß über die Deutung des Kupferstichs überhaupt ein Non liquet auszusprechen sei, so kann ich dem nicht zustimmen. Denn während die mythologischen Deutungen nicht passen, paßt die von mir vorgeschlagene Deutung im allgemeinen durchaus. Ich möchte nur von jeder Deutung eines alten Kunstwerks wünschen, daß sie so fest fundiert, das heißt durch die Kulturgeschichte der Zeit so sicher begründet wäre wie die, daß Dürer in seinem Kupferstich den damals herrschenden Aberglauben von Frauenrauben durch Seeungeheuer dargestellt hat. Der beste Zeuge dafür ist kein anderer als Dürer selbst. Denn er nennt den Stich in seinem niederländischen Tagebuch einfach das „Meerwunder". Was aber ein Meerwunder war, wußte damals jeder Mensch: Nicht eine wunderbare und phantastische Handlung, noch auch irgendeine mythologische Szene, sondern ein Wundergeschöpf, eine Mißgeburt von der Art derer, die damals als Frauenräuber in der Phantasie des abergläubischen Volkes eine so große Rolle spielten.

Margret Burg, Ottonische Plastik. (Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, herausgegeben von Eugen Lüthgen, Bd. III). Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig 1922.

Unter ottonischer Plastik wird diejenige der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts und des ganzen 11. Jahrhunderts verstanden. Diese Periode wird als stilistische Einheit angesehen und in Gegensatz zur karolingischen und zu der mit dem Beginn des 12. Jahrhunderts einsetzenden romanischen Plastik gestellt. Beabsichtigt ist, „den seelischen Gehalt der Zeit zu erfassen und einen klaren Entwicklungsgedanken in den Werken zu verfolgen". Die Erfassung des seelischen Gehaltes geht aus von der Konstruktion des „Menschen der ottonischen Epoche", der die Evangelistenbilder des Ottoevangeliars in München und die des Egbertcodex zu Grunde gelegt sind. Diese Basis ist schmal, und das Ergebnis notwendig ein ganz unscharfes Bild. Es paßt auf viele Karolinger ungefähr so gut wie auf manche Ottonen.

In Raumdarstellung, Wiedergabe der menschlichen Erscheinung, Komposition der Szene und Behandlung der Einzelfigur wird die künstlerische Formanschauung der ottonischen Zeit im Gegensatz zu der der karolingischen charakterisiert. An die Stelle des Räumlich-Illusionistischen, Malerischen trete Aufreihung vor einer Hintergrundsfläche in reiner Flächenfüllung, abstrakte Gesetzmäßigkeit, rein dekorative Formenwiedergabe, Lösung der geschlossenen Masse des Körpers von der Fläche. Im „Drang zum Rundplastischen" erscheint das Zentralproblem der ottonischen Zeit: „Gestaltung geistiger Erlebnisse durch Formung und Gliederung kubischer Massen". Es verbindet sich mit dem „Zug zum Monumentalen", der zum Aufgreifen neuer Materialien, Bronze und Stein, veranlaßt. Wie in diese Entwicklung das Vorbild der byzantinischen Kunst fördernd eingreift und wodurch seine Wirksamkeit im 11. Jahrhundert möglich wurde, wird in einem eigenen Kapitel angedeutet, alsdann an einer Reihe von Goldschmiedearbeiten die Herausbildung der Einzelfigur nach den wiedergegebenen Gesichtspunkten bis in den Anfang des 11. Jahrhunderts verfolgt, endlich die Loslösung der vollplastischen Figur und die Gestaltung aus „heimisch-monumentaler Gesinnung" in den Hildesheimer Arbeiten und einzelnen Werken in Edelmetall der gleichen Zeit gezeigt. Die Steinreliefs in Brauweiler, Regensburg, Werden, Münster, der Buchdeckel der Theophanu in Essen und die Paderborner Madonna dienen als Belege für die Weiterentwicklung der plastischen Form unter erneutem und verstärktem byzantinischem Einfluß bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts.

Daß in dieser Darstellung der ottonischen Plastik ein wesentlicher Faktor ihrer Formbildung aufgegriffen ist, kann nicht zweifelhaft sein. Freilich ebensowenig, daß es ein recht schematisches Verfahren bedeutet, die Reihung und Datierung der Einzelwerke einfach nach dem Maßverhältnis der Mischung „malerischer, impressionistischer" Residuen und der für die ottonische Zeit als charakteristisch angesehenen Merkmale vorzunehmen. Das beruht auf einer Verkennung der Mannigfaltigkeit der Richtungen, des Nebeneinander von teilweise extrem verschieden gearteten Stilströmungen bis tief in die ottonische Zeit hinein, gegen deren Ende erst eine Konzentration auf wenige, beherrschende formale Probleme innerhalb der einzelnen großen Kulturkreise wahrzunehmen ist. Wir haben doch noch andere Kriterien für diese Ordnungsarbeit, die nicht übersehen werden dürfen, allerdings auch nicht so einfach anzuwenden sind. Die ganze Arbeit gleitet aber über Schwierigkeiten und Rätsel mit einer gewissen unbefangenen Heiterkeit hinweg oder überbrückt solche Abgründe mit einer zuweilen sehr hübsch gezimmerten Theoriebildung. Daran liegt es, wenn schließlich der Gesamteindruck der ist, daß das Ganze in der Luft hängt, und der Kühnheit des Wollens, mit der die für eine Erstlingsarbeit arg groß und schwer gewählte Aufgabe angepackt ist, die Kräfte und die Beherrschung des Tatsachenmaterials nicht recht die Wage halten.

Dem stehen als positive Leistung eine häufig sehr feine Analyse des künstlerischen Charakters der einzelnen Denkmäler und stilkritische Beobachtungen gegenüber, die ganz selbständig sind und beachtet werden müssen. Es ist bemerkenswert, mit welch empfindlichem Feingefühl in vielen Fällen mittelalterliche Formenwelt aufgenommen und erlebt ist. Nur fehlt auch hier die auf den Kern der Sache dringende Gründlichkeit und die Disziplin, die aus dem künstlerischen Eindruck das Wesentliche gewinnen, es in schärfster Kritik auf seine Haltbarkeit und Verwendbarkeit nachprüfen und zu Folgerungen und Ergebnissen verwerten lehrt, die wirklichen Gewinn für die Forschung bedeuten.

Köhler

Otto Mitius, Dürers Schloßhofansichten und die Cadolzburg bei Nürnberg. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. Hiersemann, Leipzig 1922, 4°, 35 S.

Um was es sich in dieser neusten Veröffentlichung von Otto Mitius handelt, ist bald erzählt: Mitius weist überzeugend nach, daß die Vorlage der beiden viel umstrittenen Blätter Dürers, die in der Kunstgeschichte als „Schloßhof-Ansichten" bekannt sind, die Cadolzburg bei Nürnberg ist.

Die beiden in Frage stehenden Blätter befinden sich in der Albertina zu Wien. Es sind leicht mit Wasserfarben getonte Architektur-Studien von großer Genauigkeit und Schärfe, deren mangelhafte Perspektive jedoch für die noch jugendliche Hand des Meisters zeugt. Mitius setzt ihre Entstehung in das Jahr 1489. Dürer war damals also 18 jährig.

Fast ebenso wie durch ihre kunstgeschichtliche Bedeutung sind diese Studien des jungen Dürer durch die Versuche ihrer Erklärer berühmt geworden.

Was hat man nicht alles in sie hineingedeutet! — Es sollte ein Ausblick von Dürers Wohnhaus auf den Tiergärtner Torplatz in Nürnberg sein (Jos. Heller), dann wieder ein Stadtplatz im südwestlichen Deutschland (Thausing, Ephrussi), ein Schloßplatz in Tirol, wohin nach Haendckes Ansicht die Architektur der Zeichnung weise. Sie wären demnach auf einer seiner italienischen Reisen entstanden, 1494 also oder 1505. Man stritt sich nun über diese beiden Reisen. War es die erste oder die zweite? Schließlich wurde auch die Örtlichkeit bestimmt. Meder machte sich Schönbrunners Vermutung, daß der Dürersche Schloßhof die Ottoburg in Innsbruck zur Vorlage haben könnte, zu eigen, wenn auch nicht ohne Bedenken, und Dreger, der sich mit der Baugeschichte der Innsbrucker Hofburg beschäftigt, erkennt in ihm die alte Hofburg. — All das auf die gänzlich unbegründete und nur allzugläubig von Hand zu Hand gegebene Annahme Haendckes hin, daß die Baulichkeiten der Dürerblätter nach Tirol wiesen!

„Der Scharfsinn, der um die Einordnung der Blätter in Dürers italienische Reisen aufgewendet wurde, ist vergeblich gewesen. Das Schloß steht auf fränkischem Boden und zwar ganz in der Nähe von — Nürnberg."

Soviel aus der Vorgeschichte der Deutungsversuche. Es folgt nun Mitius' eigene Deutung.

Was uns hier ganz besonders beachtenswert und für den Kunsthistoriker und Archäologen richtig erscheint, das ist neben der strengen Wissenschaftlichkeit, die auch aus der Literatur nichts unbeachtet läßt, die vorbildliche Methode, mit der hier verfahren wird. Sie ist geradezu das Hauptmerkmal aller Arbeiten des Verfassers[1]).

Bei den unten zuletzt erwähnten Untersuchungen über Dürers Handzeichnungen hatte Mitius es als Eigentümlichkeit Dürers erkannt, daß dieser die Gegenstände in die Tiefe der Bildfläche rückt, während sie in Wirklichkeit näher stehen. Man muß also kürzen, wenn man die wirkliche Tiefe der Vorlage haben will.

In der Beweisführung seiner Behauptung nun, daß der junge Dürer seine beiden Blätter im mittleren Hof der Cadolzburg bei Nürnberg gezeichnet habe, gibt Mitius vorerst eine genaue Beschreibung des Dürerschen Schloßhofes. Dann vergleicht er Abbild und Vorbild, um sich dann über die Zeit der Entstehung und den Standort des Zeichners zu äußern. Zuletzt folgt ein Kapitel über die geschichtliche Bedeutung der Blätter. Acht angehängte Tafeln geben im Lichtdruck erst einmal Dürers Arbeiten, dann den inneren Hof der jetzigen Cadolzburg mit seinen Einzelheiten und den Ergebnissen der Ausgrabungen, die Mitius dort vorgenommen hat. Natürlich fehlen auch die Grundrisse nicht, die samt den Aufrissen der Erlanger Universitäts-Oberbauamtmann Dr. Groß für den Dürerschen Schloßhof dergestalt entwarf, daß man sich mit dem Richtscheit überzeugen kann, wie sie mit den von Bauamtmann Heinrich Thiersch schon vor mehreren Jahren entworfenen und veröffentlichten Grund- und Aufrissen

---

[1]) Wir verweisen auf das „Familienbild aus der Priszilla Katakombe mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst" (Arch. Studd. z. christl. Altert. u. Mittelalter H. 1, 1895), auf seinen „Jonas auf den Denkmälern des christl. Altertums" 1897. (Studd. H. 4), wo die genauste Beobachtung des Materials zur Grundlage gemacht wird. Die Kritik bezeichnet diese Arbeit als eine der besten christlich archäologischen Monographien. Ebenso methodisch meisterhaft sind „die Fränkischen Lederschnittbände des XV. Jh." Leipzig 1909 (Sammlung bibliothekswschftl. Arb. H. 28) — Besonders wichtig als Vorläufer der Arbeit über die Cadolzburg sind dann die mehrfachen Untersuchungen Dürerscher Handzeichnungen hinsichtlich der Bestimmung ihrer Örtlichkeit. — Mitius ist ein gründlicher Kenner der fränkischen Landschaft. — Die Arbeit über Dürers „Kirchdorf" (Heroldsberg), Handzeichnung v. J. 1510 in der Sammlung Bonnat zu Bayonne (Monatsh. f. Kunstwiss. Leipzig 1913, Jhrg. VI, H. 6), enthält vielleicht die Wurzel von seiner letzten Entdeckung.

der Cadolzburg lotrecht aufeinanderpassen und zusammenstimmen. Besonders lehrreich ist der Grundriß des Dürerschen Hofes, der in die neue Anlage eingetragen worden ist (Abb. 13[a]). Nichts also ist versäumt, um die Darlegungen des Gelehrten auch fachmännisch durch den Architekten zu stützen. Tafel VIII gibt dann eine Gesamtansicht der jetzigen Burg von Nord-Ost.

Was nun die Art der Beweisführung betrifft: Das Neue dabei ist das Aufgeben der rein stilistischen Methode, die zu so verkehrten Ansichten über den Ursprung der Blätter führte. Mitius überträgt die streng archaeologische Methode auf kunsthistorisches Gebiet und verfährt dabei synthetisch. Ehrfurcht vor dem Tatsächlichen, Ehrlichkeit bei der Prüfung der Tatsachen, stetes Bemühen, klar und deutlich in der Darstellung zu bleiben, ist überall zu erkennen. Wer je Architektur zu beschreiben oder zu vergleichen hatte, weiß, wie schwierig gerade diese Aufgabe schon rein sprachlich ist. — Die Blätter werden genau beschrieben, vorläufig ohne Erklärung und ohne Werturteil. Dann wird jedes einzelne Bauglied vorgenommen streng in der Reihenfolge der Beschreibung. Mitius vergleicht die einzelnen Bauglieder mit den ihnen entsprechenden noch vorhandenen Teilen, wobei auch die Verschiedenheiten nicht vergessen werden, die sich durch Zerstörung, Umbau oder Neubau ergeben haben.

Die Grabungen, die Mitius vornehmen ließ, brauchten seine eigentlichen Beweisführungen kaum noch zu stützen. Sie dienten dem Entdecker lediglich als Probe auf das Exempel.

Nach Feststellung der Tatsachen wurde der Standort des Künstlers und die Zeit der Aufnahme bestimmt. Dabei kommt Mitius zu interessanten Beobachtungen über die Art jugendlicher Anschauung beim Zeichnen nach der Natur und über die Fähigkeit des jungen Dürer, perspektivisch zu sehen. Gerade nach dieser seiner Perspektive zu urteilen, müssen die Blätter vor 1496 gezeichnet worden sein; denn die erste nachweisbare Zeichnung mit richtigem Augenpunkt findet sich nach Schuritz' Untersuchung über die Perspektive Dürers in dem „Frauenbad" von 1496. Mitius kommt auf das letzte Jahr der Lehrlingszeit Dürers bei Wohlgemut 1489 und zwar auf die Augusttage, an denen König Maximilian auf der Cadolzburg weilte (19. bis 22. Aug.).

Sogar Standort und Tageszeit werden bestimmt. Für das Blatt mit dem Saalbau hatte Dürer seinen Stand auf dem Balkon des Wohnturmes, für das mit den Arkaden und dem Wirtschaftsbau darauf im Wachturm unter dem spitzkonsoligen Erker. Das eine Blatt wurde am Vormittag, das andere am Nachmittag gezeichnet.

Und nun noch eine interessante Zugabe. Es war ein äußerst glücklicher Einfall, der wieder von der Gründlichkeit zeugt, mit der Mitius überall verfährt, daß er sich umsah, ob aus der ihm für die Schloßblätter festgesetzten Zeit nicht noch andere Zeichnungen des Meisters vorhanden wären. Es fanden sich zwei Federzeichnungen mit der Jahreszahl 1489, die eine mit drei Landsknechten, die andere mit einer Gesellschaft von sechs Personen, die in hügeliger Landschaft einer Burg zureiten.

Der junge Mann rechts auf der zweiten Federzeichnung (Taf. VII) ist sofort als der junge Dürer zu erkennen, ebenso links vor ihm sein Lehrmeister Wolgemut mit seiner Frau hinter sich auf dem Pferde. Für die übrigen drei schließt Mitius mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Stiefsohn und Mitarbeiter Wolgemuts, Wilhelm Pleydenwurff und seine Frau. Der flotte Reiter links könnte der berühmte Buchdrucker und Buchhändler Anton Koberger sein, den Wolgemut zum gleichberechtigten Teilhaber eines Weltgeschäftes gemacht hatte. Koberger stand schon damals in engeren Beziehungen zu König Maximilian und war der Pate des jungen Dürer: das Haus Koberger-Wolgemut also auf dem Wege zur Cadolzburg, um an den Huldigungsfestlichkeiten dort teilzunehmen. Bei dieser Gelegenheit zeichnete der junge Dürer seine beiden Schloßblätter.

Welches Leben in diesem Hof und in seinen anstoßenden Gebäuden herrschte, als die Hohenzollern dort residierten, und welche Bedeutung die Blätter als Illustration ihrer Geschichte haben, das zeigt Mitius zum Schluß in einem kurzen historischen Überblick. Da ist es nun wahrhaft tragisch, daß mit dieser Arbeit des Erlanger Oberbibliothekars unserem alten Herrschergeschlecht das getreue Abbild der Wiege seines Aufstieges gerade zu einer Zeit geschenkt wird, wo es so gut wie heimatlos geworden ist.

Carl Steinweg

Otto Mitius, Mit Albrecht Dürer nach Heroldsberg und Kalchreuth. Erlangen 1924. 8°.

Der Verf. gibt einen anerkennenswerten Beitrag zur genaueren Kunde zweier bekannter Dürerzeichnungen. Seine in den Monatsheften f. Kunstwissensch. VI (1913) 245 veröffentlichte Entdeckung, daß die Zeichnung L. 355 den Marktflecken Heroldsberg in Franken darstelle, wird durch genauere Bezeichnung des von Dürer eingenommenen Standpunkts ergänzt. Es ist durchaus einleuchtend, daß der Zeichner in einem Giebelzimmer des Herrenhauses gesessen habe, das 1510 dem Nürnberger Bürgermeister Martin Geuder, dem Schwager Pirckheimers, gehörte, und an dessen Stelle später das sog. Rote Schloß errichtet wurde.

Wenn die Heroldsberger Zeichnung erst durch Mitius lokalisiert worden ist, so hat Dürer selber seiner geistreichen Wasserfarbenskizze von Kalchreuth (L. 250) die Ortsbestimmung eigenhändig beigefügt. Leicht ist es freilich nicht, an Ort und Stelle Dürers Standpunkt sich klar zu machen. Unser berühmter Zeitgenosse, Graf Leopold Kalckreuth, dessen Ahnen hier erbgesessen waren, berichtet, daß seine Bemühungen um die Identifizierung von Dürers Landschaftsbild vergebens waren. Mitius war erfolgreicher. Er erklärt uns, daß Dürer von einem Fenster des noch heute stehenden „Hallerschlößchens" aus auf das Dorf, das Tal und die jenseitigen Höhen geblickt habe. Eine Schwierigkeit für den übrigens als geglückt anzusehenden Nachweis ergibt sich nur daraus, daß Dürer den Umriß der fernen Berglinien vergrößert und in seiner Bewegtheit übertrieben hat. Gleichwohl läßt sich an Hand der Photographie die Identität von Naturvorlage und Abbild erkennen. Ferner aber ist Mitius durchaus beizustimmen, wenn er noch einmal für den Zusammenhang der Berliner Zeichnung L. 14 mit dem Bremer Blatt L. 250 eintritt. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß hier die selben Umrisse der den Blick begrenzenden Berge wiedergegeben sind, nur aus größerer Nähe gesehen und von einem weiter östlich unterhalb des Dorfes gewählten Standpunkt aus. Das Nähere lese man bei Mitius nach. Offen bleibt noch die Frage der Datierung der beiden Zeichnungen. Wenn der Verf. meint, „um ihres warmen Stimmungsgehaltes willen schließe ich mich denen an, die sie später als die Heroldsberger Federzeichnung ansetzen", so ist ein so schwer kontrollierbares subjektives Kriterium freilich abzulehnen. Eher könnte man zu Gunsten einer solchen Annahme darauf hinweisen, daß die Landschaft auf der Eisenradierung der großen Kanone eine ähnliche Studie vorauszusetzen scheine, wenn nur nicht gerade Dürer so oft zeitlich weit zurückliegende Studien verwertet hätte! Der Türke im Vordergrund seiner Radierung geht auf eine 1495 entstandene Zeichnung zurück! Sicherlich entstammen die beiden Aquarelle einer Zeit, da Dürer seine Darstellungsmittel vollkommen bemeisterte. Allein dieses war schon in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts der Fall. In jene Zeit weist aber auch das Unbedenkliche, naiv Gefühlsmäßige der Naturdarstellung zurück. Mir scheint, daß die Kalckreuther Blätter zeitlich dem Aquarell der Weidenmühle (L. 331) näher stehen als der sorgsameren Heroldsberger Federzeichnung mit ihrer pedantischen Mahnung an perspektivische Korrektheit. („Hab acht awffs awg".)

G. Pauli

KUNSTHISTORISCHE AUSBEUTE AUS DEM DEUTSCHEN KUNSTHANDEL VON HEUTE

I. GERARD TERBORCH

VON

W. v. BODE

Mit 5 Abbildungen

Trotz der erschütternden Wendung, welche die Vernichtung unserer politischen Weltstellung auch für die Entwicklung unserer Kunstsammlungen mit sich gebracht hat, ist der Umsatz an alten Kunstwerken in Deutschland, namentlich an Gemälden, keineswegs verringert worden, ja, er hat sich sogar entschieden gesteigert. Aber aus dem, was zum Verkauf kommt, bilden sich bisher neue Sammlungen in Deutschland nur in schwachen Ansätzen; die alten Sammler, statt zu verkaufen, kaufen, kurz, der Besitz der Privaten an hervorragenden alten Gemälden schmilzt mehr und mehr zusammen. Was so aus deutschem Besitz und im Durchgang vom Ausland durch den Handel in Deutschland geht, verschwindet fast, ohne daß seitens der Kunstwissenschaft Notiz davon genommen wird. Dies ist um so bedauerlicher, als dabei neben einzelnen Meisterwerken ersten Ranges namentlich eine reiche Zahl von Bildern zweiter und dritter Meister vorkommt, die nicht selten kunsthistorisch interessant sind; darunter gelegentlich auch Gemälde von fast vergessenen oder ganz unbekannten Meistern. Die nach verschiedenen Richtungen recht beachtenswerte Ausstellung alter Gemälde, welche die Kunsthandlung Paul Cassirer im verflossenen Januar zeigte, die Eröffnung mehrerer neuer Kunsthandlungen mit alten Bildern, sowie der Erfolg der eben geschlossenen „Ausstellung von Gemälden alter Meister aus Berliner Privatbesitz" haben in mir den Plan reifen lassen, mit jüngeren Kollegen zusammen über das, was uns an kunsthistorisch wertvollen Gemälden im Kunsthandel hier besonders aufstößt, von Zeit zu Zeit Rechenschaft abzulegen. Ich habe bereits im Dezemberheft der „Zeitschrift für bildende Kunst" ein paar solche fast vergessene Maler: Pieter van Angillis und Philip Santvoort ausführlicher behandelt; ich will versuchen, kürzere Studien und Skizzen folgen zu lassen — in der Hoffnung, daß dabei jüngere Fachgenossen, jeder auf seinem Gebiete, sich mir anschließen und mir bald die Arbeit, die ich nicht lange mehr werde leisten können, um so mehr als mir bei meinem Alter auch die nötige Beweglichkeit dazu fehlt, ganz werden abnehmen können. Bei nötigem Eifer wird sich auf diese Weise manches nützliche Material ansammeln, das sonst für längere Zeit oder dauernd unserer Wissenschaft verlorengehen würde.

Gerard Terborch ist, fast unabhängig von der gerade herrschenden Kunstrichtung, zu allen Zeiten einer der am höchsten geschätzten und bezahlten Künstler gewesen. In der Schätzung der holländischen Genremaler — und das sind ja die einzigen echten Sittenbildmaler! — hat man freilich eine Zeitlang den Pieter de Hooch ihm noch vorgezogen; und als das Interesse für diesen Künstler zahlreiche Werke seiner frühesten und namentlich seiner späten Zeit ans Tageslicht brachte, welche letztere meist auffallend schwach sind, trat der deltsche Vermeer in der Gunst des Publikums, namentlich der Sammler an seine Stelle. Seine Bilder werden, wenn sie ausnahmsweise noch einmal in den Handel kommen, mit Preisen bezahlt wie die Meisterwerke eines Titian oder Rembrandt. Aber auch neben ihm besteht Terborch selbst in der malerischen Wirkung seiner Hauptwerke, er übertrifft ihn aber in der Meisterschaft der Zeichnung und Stoffbehandlung, in der er unerreicht ist, in der Mannigfaltigkeit und Feinheit seiner Darstellungen und ihrer farbigen Erscheinung, in ihrem „novellistischen Reiz", der doch nur auf der schärfsten Beobachtung und Wiedergabe der einfachen Situationen und des Ausdrucks der dargestellten Gestalten beruht. Terborch hat innerhalb der Geschichte holländischer Malerei daneben noch das besondere Interesse, daß wir die sehr eigenartige Entwicklung des Künstlers von der Zeit seiner frühesten Jugend verfolgen können, daß wir sehen, wie er sich mit der Kunst aller Kulturländer seiner Zeit vertraut macht und trotzdem seinen ganz eigenen Stil dabei herauszuarbeiten und zu wahren gewußt hat. Die Bewunderung, die seine Bilder schon bei seinen Zeitgenossen fanden und die sich im 18. und 19. Jahrhundert fast noch steigerte, hat bewirkt, daß seine Gemälde, namentlich solche mit sittenbildlichen Motiven im Kunsthandel sehr selten geworden sind; und wenn sie vorkommen, wird man sie sich erst sehr genau darauf ansehen müssen, ob sie wirklich eigenhändige Arbeiten von Meister Gerard oder Kopien seiner Brüder Harmen und Mozes und seiner Schwester Gezina sind, die seine Schüler waren und wohl meist in seiner Werkstatt arbeiteten. Sind doch z. B. von der „Väterlichen Ermahnung" nicht weniger als vier Wiederholungen bekannt. Die letzten Jahre haben nun auf den hiesigen Markt verschiedene und sehr verschiedenartige Werke Gerards gebracht, die nur ihm selbst zugeschrieben werden können; sie liefern interessante Beiträge zur Frage seiner Entwicklung. Ein paar dieser Bilder gehören zu seinen Meisterwerken.

Die auffallende Erscheinung, daß hier im Handel (der, sehr mit Unrecht, als „tot" bezeichnet zu werden pflegt) in wenigen Jahren neben Porträts ein halbes Dutzend eigenhändige Genrebilder Gerard Terborchs vorgekommen sind, erklärt sich wohl daraus, daß die Jetztzeit jeden Besitz gelockert hat und daß von „festen Händen" kaum noch die Rede sein kann. Gerade an Terborchs Werken bewährt sich dies; ist doch noch vor dem Kriege das besonders reizvolle Bild der „Kartenpartie" von einem der Londoner Rotschilds in die Sammlung Kappel übergegangen; und Baron Maurice Rothschild hat das herrliche Gegenstück zu dem Bilde im Buckingham Palace, eine der reichsten und meisterhaftesten Kompositionen des Meisters im Tausch abgegeben. Das Bild befindet sich jetzt in amerikanischem Privatbesitz.

Gerard Terborch ist eines der interessantesten Beispiele dafür, daß auch eine pedantisch strenge akademische Erziehung die geniale Veranlagung keineswegs

unterdrücken oder mißleiten muß. Der junge Terborch ist geradezu am Gängelbande seines Vaters zu früher Reife großgezogen, von Lehrer zu Lehrer an den verschiedensten Orten weiterempfohlen und schließlich auf seinen Studienreisen durch das ganze damals künstlerisch interessierte Europa an der Hand der Anweisungen und Empfehlungen des Vaters geleitet worden — offenbar zu seinem Besten, da er sich so in mannigfaltigster Weise betätigen konnte, die verschiedensten Vorbilder auf sich einwirken ließ und dabei seine Eigenart nur immer stärker entwickelte. Sein bekanntes Selbstporträt im Mauritshuis im Haag zeigt ihn als den braven, zurückhaltenden

Abb. 1.

Mynheer, so recht nach dem Geschmack der hohen Diplomaten auf dem Kongreß zu Münster, deren Bildnisse, einzeln und im Gesamtbild, er hier zu malen hatte. Dann kehrte er nach seiner stillen, abgelegenen Heimat zurück.

Aus dieser Lehr- und Wanderzeit des jungen Künstlers stammen ein paar der über Berlin in den Welthandel gelangten Bilder. Zunächst eine jener „Wachtstuben", wie er sie namentlich unter dem Einfluß seines ersten Vorbilds oder Lehrers in Amsterdam, Willem Duyster, schon von seinem 15. Jahre ab malte. Dieses vor Jahresfrist in der Kunsthandlung Bottenwieser befindliche Gemälde (Abb. 1) zeigt vorn vor einem offenen Schuppen drei Offiziere beim Kartenspiel, denen ein Fahnenträger und mehrere andere Soldaten zuschauen, und welche Leute vom Troß umgeben. Das Bild ist schon breiter behandelt, auch weniger kräftig in den Lokalfarben als die trefflichen Jugendwerke dieser Art in Bremen und im Viktoria- und Albert-Museum (datiert 1638)

und wird daher schon einige Jahre später entstanden sein. Ein ähnliches Soldatenstück, leider recht schadhaft, war gleichfalls im v. J. im Berliner Kunsthandel. Ein vor ein paar Jahren aus Privatbesitz in Kassel unter völlig irrtümlicher Benennung in den Handel übergegangenes Jugendwerk Terborchs, als welches es jetzt auch von holländischen Fachgenossen anerkannt wird, ist gegenständlich wie künstlerisch eines seiner merkwürdigsten Gemälde (Abb. 2). Dargestellt ist eine „Flagellantenprozession bei Fackellicht". Den Geislern folgen Kirchendiener, die aus dem Portal der Kirche ein hölzernes Marienbild über einer großen schwarzen Decke tragen. Der abschreckende Vorgang ist vom Künstler dadurch besonders grausig zur Anschauung gebracht, daß er in der finstern Nacht das volle Licht

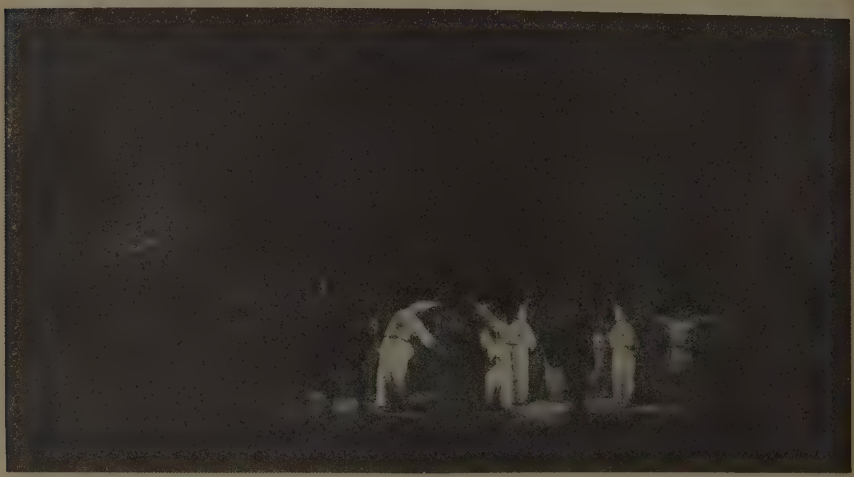


Abb. 2.

der Fackeln auf die weißen Kostüme der Flagellanten und ihre bloßen blutüberströmten Rücken konzentriert hat, von denen sich die ganz in Schwarz gekleideten Fackelträger vorn dunkel abheben. Auffassung und Behandlung sind außerordentlich frei und malerisch; die bluttriefenden Rücken und die mit Blut getränkten langen weißen Gewänder der Büßer werden in ihrer schaurigen Farbigkeit durch die grauen und schwarzen Kostüme der Administranten und Zuschauer besonders stark hervorgehoben; in den kräftigen roten und blauen Tönen und der mannigfach nuancierten grauen Umgebung ist die feine koloristische Note von Terborchs Karnation deutlich zu erkennen. In dem starken Nachteffekt kommt wohl der Einfluß seines Lehrers Pieter Molijn noch zum Ausdruck, wie ihn dessen „Brennendes Dorf" in der Galerie zu Haarlem (vom Jahre 1630) zeigt. Ein frühes Werk des Terborch, der wenige Jahre später bei ihm in der Lehre war, muß ja auch dieses Bild sein; darauf weist schon das Kostüm der Fackelträger mit ihren kurzen

Radmänteln, hohen Strümpfen und Rosetten an den Schuhen. Wo aber kann der Künstler eine dieser grausigen Szenen beobachtet haben, die im Mittelalter durch zwei Jahrhunderte Europa in helle Aufregung versetzten, die jedoch schon im 15. Jahrhundert nur noch ausnahmsweise vorkamen? Wir können nur an das damals noch ganz von der Inquisition beherrschte Spanien denken. Wenn es in Spanien gemalt wurde, so müßte danach der Aufenthalt Terborchs in Spanien nicht erst in die Jahre unmittelbar nach Abschluß des Westfälischen Friedens — wie man gewöhnlich annimmt —, sondern noch in die dreißiger Jahre fallen; der junge Künstler wäre dann also von Spanien aus nach Italien gegangen, wo er im Jahre 1640 in Rom nachweisbar ist. Daß er aber zweimal in Spanien gewesen sein sollte — zum zweiten Male nach dem Friedensschlusse 1648 — ist doch sehr unwahrscheinlich. Dr. H. de Groot teilt mir mit, daß er früher ein größeres Bild im Breitformat besessen habe, das einen Abt und drei Mönche darstellt, die an einem Tisch sitzen; sämtlich Bildnisse und nach den Typen wie nach der Malerei offenbar in Spanien gemalt, wie er meint, etwa gleichzeitig mit den „Flagellanten".

Wie dieses Bild, so befinden sich noch ein paar andere Gemälde Terborchs schon seit verschiedenen Jahren im Handel, weil das kaufende Publikum den vielseitigen Meister nicht gewohnt ist in neuen, von den gewohnten stark abweichenden Motiven zu sehen. Von der bekannten Darstellung des „Scherenschleifers" im Berliner Museum befindet sich zurzeit im holländischen Handel eine abweichende kleinere Wiederholung. Der Schuppen im Vordergrunde ist ähnlich wie im Berliner Bilde; ebenso der Schleifer unter dem Dach. Aber an Stelle des zweiten Mannes dort steht hier eine junge Frau, die eine bereits geschliffene Sense abtrocknet, und rechts nahe der offenen Tür ist ein junges Mädchen beim Waschen am Fasse beschäftigt. Über dem Dach ragen hier zwei mächtige Mauer- oder Tortürme auf, durch die sich feststellen läßt, daß beide Bilder bereits in Deventer gemalt worden sind, wo sich Terborch nach seiner Heirat mit einer wohlhabenden, ihm nahe verwandten jungen Deventerin im Februar 1654 dauernd niedergelassen hatte. Diese und ähnliche, nichtssagende, aber mit vollem Behagen und köstlichem malerischen Sinn gegebenen Motive — wie u. a. die Innenansichten eines Pferdestalls und eines Kuhstalls, wohl des eigenen Besitzes, in abgelegenen Privatsammlungen des Auslandes — malte der Künstler offenbar aus Freude an der nach einem Wanderleben von fast zwei Jahrzehnten gewonnenen malerischen stillen Heimat. Ein paar Jahre vorher (1650) war er zunächst nach seinem Geburtsort Zwolle gezogen, wo sein Vater die Familie noch teilweise um sich versammelte. Hier hat er in der behaglichen Ruhe des väterlichen Hauses und mit den Modellen, die sich ihm in der eigenen Familie boten, die Motive gefunden, die er neben Porträts in kleinem Format hinfort fast ausschließlich malte und denen er seinen Weltruf verdankt. Von 1651 datiert das „Junge Mädchen, das Äpfel schält" in Wien; die Jahreszahl 1653 trägt die „Depesche" im Mauritshuis des Haag, ein Meisterwerk mit drei Figuren; und etwa aus dem gleichen Jahre stammt die berühmte „väterliche Ermahnung", da Caspar Netscher schon 1655 eine Kopie danach anfertigte. In die erste Zeit nach Terborchs Rückkehr von Münster gehört wohl auch das kleine, auf Holz gemalte Bild, „Die Ermunterung zum

Trunk", das im Januar bei P. Cassirer ausgestellt war (Abb. 3). Es ist nach verschiedenen Richtungen abweichend von den klassischen Bildern der mittleren und von denen der späteren Zeit: es ist ohne ausgesprochene Lokalfarben und stärker bewegt in den beiden einzelnen Figuren, auf welche die Komposition beschränkt ist. Das junge

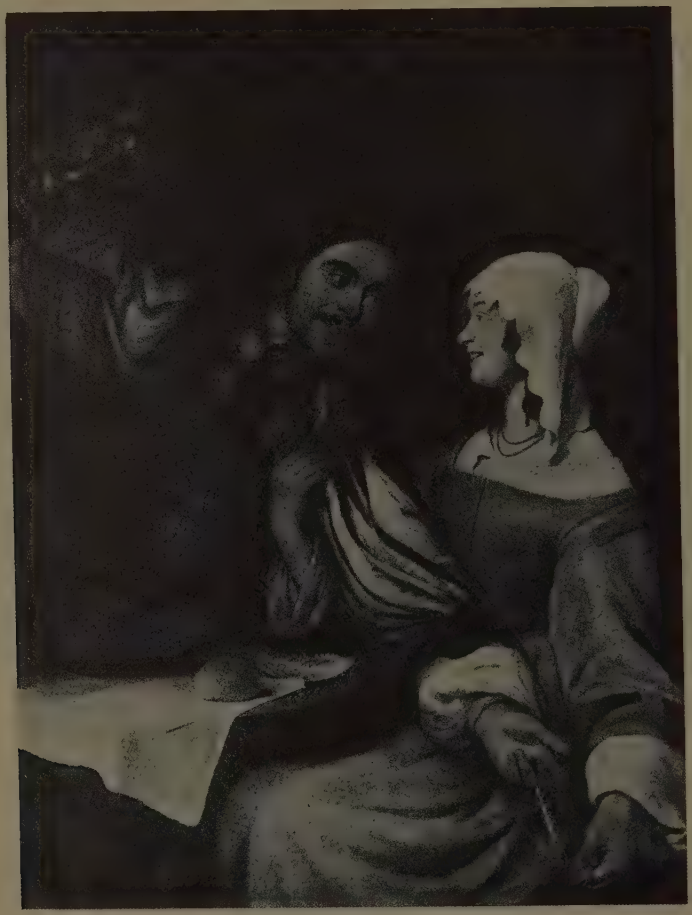


Abb. 3.

Mädchen, welches lächelnd die weitere Füllung ihres Weinglases abwehrt, das der junge Offizier ihr zu entwinden sucht, ist in einfachem grauen Hausrock und weißer Morgenmütze gekleidet. Auch das Kostüm des jungen Offizier, ein reich geschlitzter schwarzer Rock mit weitem weißen Unterzeug, scheint eine bequeme

Interimsuniform. Die ganz tonige Haltung des Bildes erinnert noch an die Soldatenstücke seiner frühen Zeit. Die stärkere Bewegung ist auch mehr äußerlich; der Künstler hat ja fast in allen seinen Bildern eine außerordentliche Ruhe in der Haltung seiner Figuren: um so sprechender ist das Motiv, auch wenn es noch so anspruchslos ist, durch den Ausdruck der Augen, durch die ganze Inszenierung, durch allerlei anscheinend untergeordnetes Beiwerk zur Darstellung gebracht. Hier sprechen die Augen des jungen Paares, das feine Lächeln, das um beider Mund spielt, einen kleinen Roman, und doch in ganz harmloser, liebenswürdiger Weise. Ein anderes Bild von ähnlich bescheidenem Umfang, zwei Herren mit einer Dame beim Kartenspiel, schon reicher in der Färbung, ist vor Jahresfrist von hier in die gewählte Sammlung alter und neuer Meister der Galerie Reinhardt in Winterthur übergegangen.

In den Jahren bald nach seiner Verheiratung und Übersiedlung nach Deventer ist die Mehrzahl von Terborchs hervorragendsten Sittenbildern entstanden, welche die Bewunderung seiner Zeitgenossen im gleichen Maße wie die der Nachwelt gefunden haben. Es kann auffallen, daß der durch zwei Jahrzehnte auf Reisen in ganz Europa aufgewachsene und ausgebildete Künstler sich in dem vom Kultur- und Kunstzentrum Hollands weit abgelegene Städtchen niederließ und dauernd dort ansässig blieb. Es mögen Umstände, die mit der Heirat mit seiner Nichte in Deventer zusammenhängen — etwa ein ansehnlicherer Grundbesitz, worauf auch die schon erwähnten beiden Innenansichten seines Pferde- und seines Kuhstalles deuten —, die nächste Veranlassung dazu gewesen sein: der wahre Grund, weshalb Gerard Terborch nicht in einer der Kunststädte, namentlich nicht in dem ihm doch aus seiner Schülerzeit bekannten Amsterdam, seinen Wohnsitz aufschlug, war offenbar sein großer Familiensinn, seine Vorliebe für eine stille, ungestörte künstlerische Tätigkeit. Sehen wir doch aus dem Familienalbum und einzelnen Briefen, wie eng er selbst während seines langen Wanderlebens mit dem Vaterhause verbunden blieb. Dieser starke Familiensinn hat den Künstler auch veranlaßt, seine sittenbildlichen Darstellungen aus der „vornehmen Gesellschaft" in den Kreis seiner nächsten Angehörigen zu verlegen, aus ihnen auch seine Modelle zu nehmen, selbst wenn das Motiv gelegentlich eine galante Szene aus wenig feiner Gesellschaft wiedergibt. Auch dann ist die Darstellung so zurückhaltend, sind die wenigen Figuren so schlicht und vornehm in Haltung und Auffassung, so gewählt in der Ausstattung, daß der Beschauer kaum auf den Gedanken kommt, Gestalten aus einer zweifelhaften Gesellschaft vor sich zu haben.

Zu diesen Gesellschaftsstücken scheint der Künstler erst in seiner Heimat die Anregung erhalten zu haben; seine Geschwister und andere Verwandte in seiner Geburtsstadt Zwolle, die zum Teil selbst Künstler waren, und seit seiner Heirat die Gattin und ihre gemeinsamen Verwandten in Deventer, von denen er zahlreiche Bildnisse malte, sind die Modelle, die er für seine einfachen und doch malerisch so außerordentlich komplizierten und vollendeten Kompositionen wählte. Leider lassen sie sich bisher nicht aus ihren Bildnissen feststellen, so viele uns urkundlich überliefert sind; nur Gerards eigenes Porträt ist uns in mehreren Bildnissen gesichert,

aber die häufige Wiederkehr der gleichen Personen, namentlich unter den jungen Frauen, lassen kaum Zweifel darüber, daß die Gattin des Künstlers, seine Schwestern

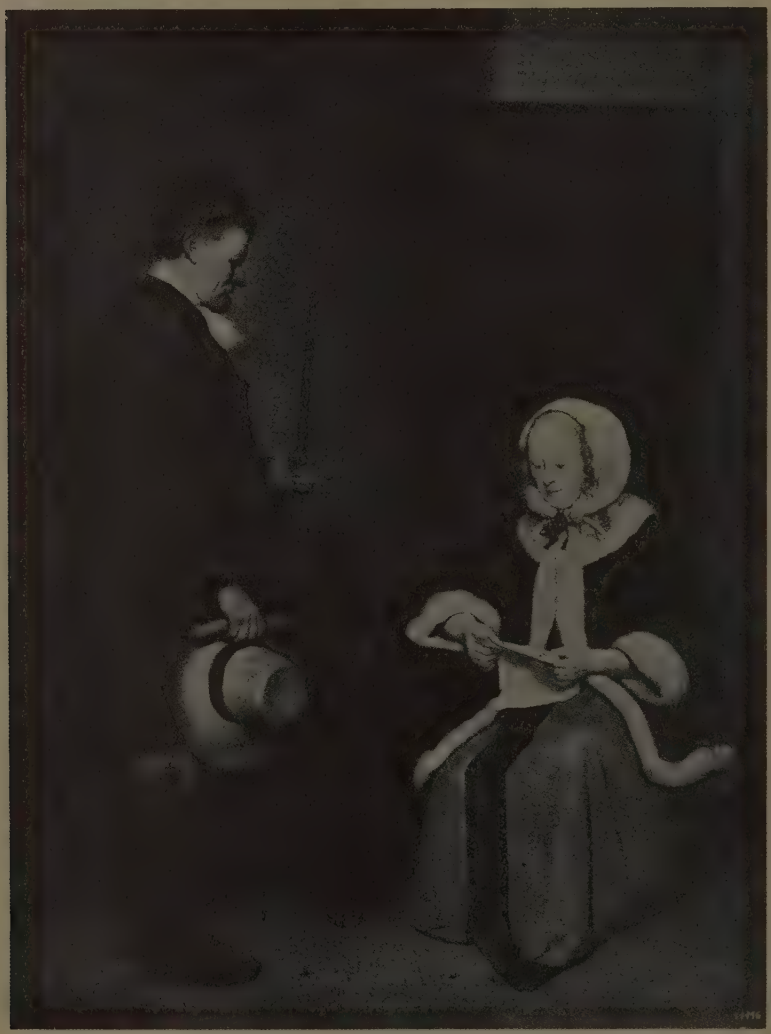


Abb. 4.

und andere junge Damen aus seinem reichen Verwandtenkreise darin mit mehr oder weniger Treue wiedergegeben sind, ohne daß die Figuren jemals in solchen Sitten-

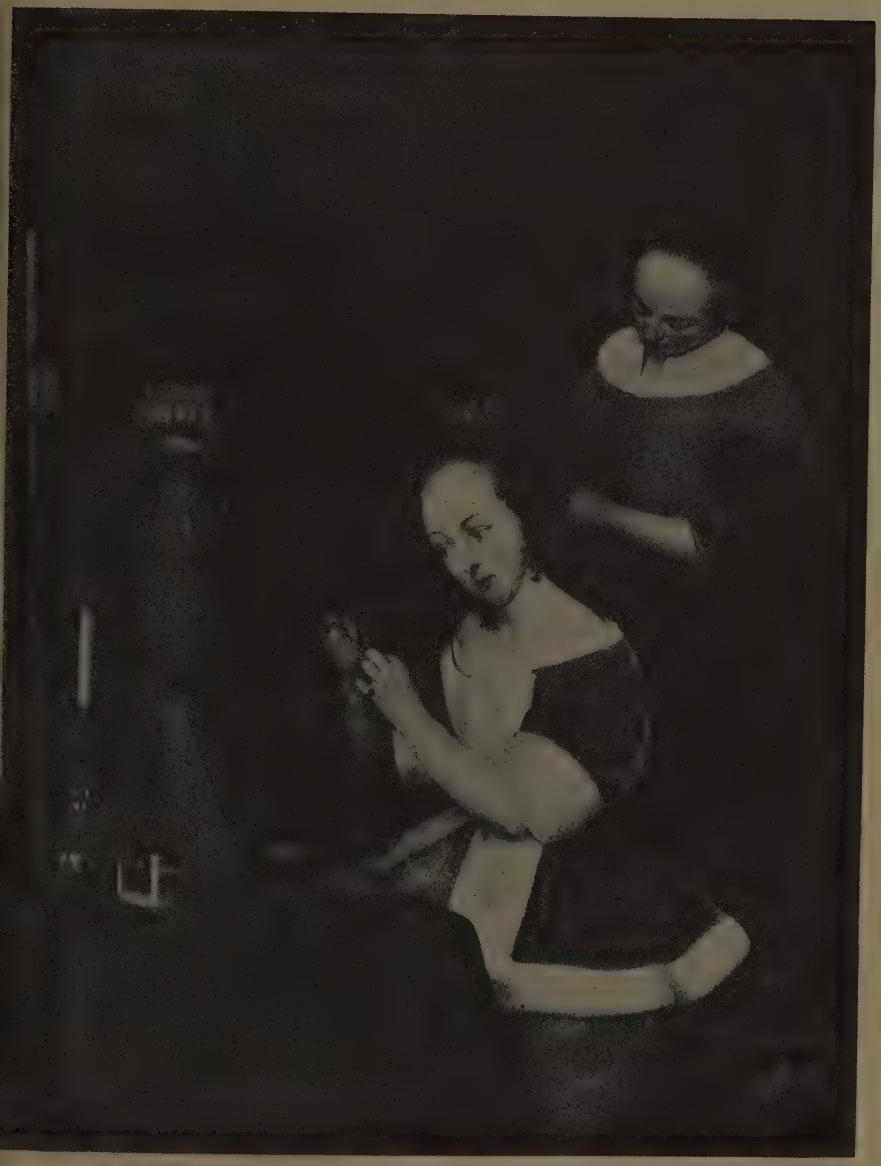


Abb. 5.

bildern eigentlichen Porträtcharakter zeigten. Die datierten Bilder dieser Art sind zumeist bald nach seiner Rückkehr in die Heimat entstanden; nur ein Bild ist aus wesentlich späterer Zeit, „Das Duett" der Sammlung Rothschild in Waddesdon Manor; aber es bildet eine Ausnahme, im allgemeinen dürfen wir annehmen, daß diese köstlichen Sittenbilder Terborchs, deren noch etwa 75 eigenhändige nachweisbar sind, in dem kurzen Zeitraum von rund zehn Jahren — zwischen 1651 und 1661 — entstanden sind. Der Berliner Kunsthandel birgt zurzeit zwei dieser Meisterwerke, die beide bisher nicht bekannt waren und auch unter den zahlreichen von Hofstede de Groot nur aus älteren Versteigerungen oder Urkunden noch bekannten, dem Meister zugeschriebenen (wohl meist nicht eigenhändigen!) Bildern von mir nicht entdeckt werden konnten.

Das eine dieser Bilder, „Der Landbriefträger", befindet sich in der Galerie von Dr. Rothmann (Abb. 4). Das Bild ähnelt sehr dem bekannten Bilde mit einem fast gleichen Motiv in der Eremitage, von dem eine Wiederholung (nach H. de Groot das Original) in der Sammlung Schloß in Paris sich befindet. Die einfachere Komposition ist geschlossener (statt des Betts mit der Mulattin davor ist hier ein hoher Kamin im Hintergrund) und lebendiger im Ausdruck sowohl der reizenden jungen Frau wie des derben vor ihr stehenden Landboten. Vor allem ist das Bild durch seine köstliche reiche Färbung und die feine Karnation ausgezeichnet. Die brillante blaue Farbe der langen Samtjacke mit weißem Pelzbesatz vor rot bezogenem Stuhl und das zart-graue Tuchkleid mit breitem schwarzen Besatz ist mit dem dunkelgrauen Rock und dem schmutziggelben Hut und Hosen des Boten ebenso raffiniert kontrastiert wie die zarte Fleischfarbe des erregt den Inhalt des Briefes überfliegenden jungen Frauchens zu dem tief gebräunten Teint des Alten, wie die delikate Behandlung ihres reichen farbigen Kostüms zu seiner derben, fast einfarbigen Tracht.

Ein zweites Bild (Abb. 5), „Die Toilette", kam vor Jahresfrist in einer Versteigerung bei R. Lepke vor und befindet sich jetzt auf der Wanderung nach oder in Amerika, von wo es leider schwerlich zurückkomen wird. Das einfache Motiv hat Terborch besonders häufig gemalt, aber in mannigfachster Weise variiert. Von größter Feinheit in der Zeichnung und besonderer Delikatesse in der Durchführung ist das Bild zugleich von ungewöhnlich tiefer Farbenstimmung. Die dunkle orangefarbene mit weißem breiten Pelz besetzte Samtjacke ist die kräftigste Farbe im Bilde, zu der graue, stumpfgrüne, braune und schwärzliche Farben fein gestimmt sind. Auch hier hat es der Künstler verstanden, beide Figuren in ihrer prosaischen Beschäftigung voll aufgehen zu lassen und durch die raffinierte Farbenstimmung und ihre kostbare Behandlung und Ausführung, durch die wunderbare, durchsichtige Karnation doch über das Alltägliche weit hinauszuheben.

FRANZ IGNAZ FLURER[1]

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER BAROCKMALEREI IN STEIERMARK

VON

ROBERT MEERAUS

Mit 3 Abbildungen

Einen besonderen Reiz des gräfl. Attemsschen Schlosses Gösting bei Graz [2]) bildet dessen reicher Freskenschmuck. Sämtliche derartige Gemälde im Schlosse selbst

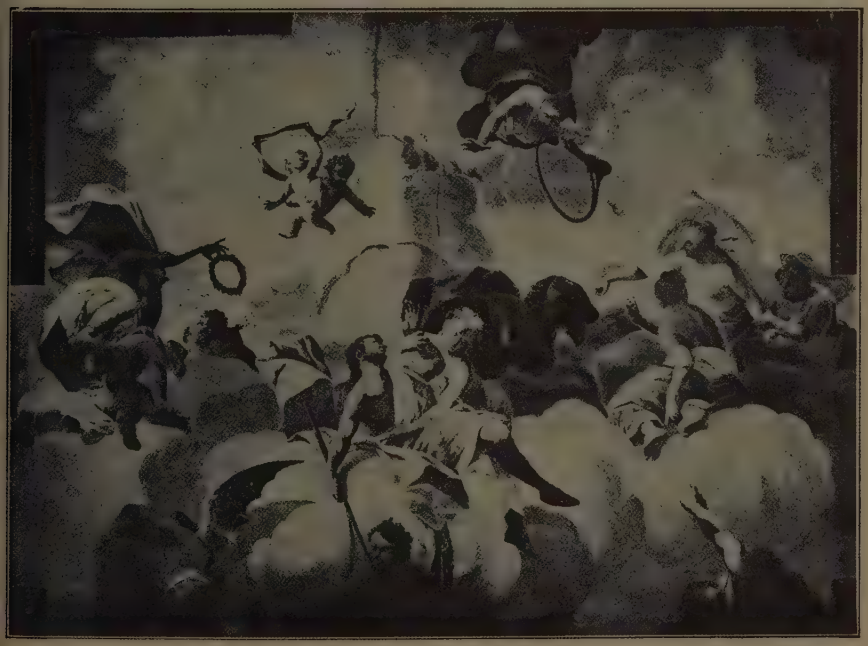


Abb. 1. F. I. Flurer, Deckenfresko im Gartensaal, Schloß Gösting b. Graz.

[1]) Auszug aus einem in der Grazer Kunstgeschichtlichen Gesellschaft gehaltenen Vortrag.

[2]) Der elegante, spätbarocke Bau ist nach der Mitte der 20er Jahre des 18. Jahrhunderts entstanden, wobei die Ausstattung durch Fresken schon vorgesehen war.

bilden eine stilistische Einheit und dürften um oder bald nach 1730 anzusetzen sein. Der eine der Pavillons aber, die den Enden der hufeisenförmigen Bauanlage angegliedert sind, enthält einen Gartensaal, dessen malerische Ausschmückung sich nicht nur in Stil, Kolorit und Malweise scharf von den übrigen Göstinger Fresken unterscheidet, nicht nur zeitlich mit Sicherheit nach diesen — Ende der 30er Jahre — anzunehmen ist, sondern auch an künstlerischer Qualität weit höher steht.

Abb. 2. F. I. Flurer, Fresken im Gartensaal, Schloß Gösting b. Graz.

Der ganze quadratische Raum ist an Wänden und Decke mit mächtigen, üppigen Scheinarchitekturen überkleidet, die in der Mitte einen illusionistischen Ausblick in himmlische Regionen freigeben. Das Thema der sich dort abspielenden Hauptszene ist offensichtlich eine Heroenapotheose; der Speer, den der jugendlich gebildete Held in der Rechten hat, legt es nahe an Achill zu denken, der von allen antiken Helden vor-

züglich der Speerkämpfer genannt zu werden verdient [1]). Die Architektur selbst ist von statuarischen Eckgruppen und von Putten in wechselnder, bald allegorischer, bald genrehafter Auffassung belebt; auch kleine Kartuschen mit monochromen Landschaften sind in das ornamentale Gefüge einbezogen. — Der Erhaltungszustand ist leider kein einwandfreier: durch schlecht verwahrte Fenster ist stellenweise Regen eingedrungen und die Sockelpartie hat stark durch eine Überschwemmung gelitten. Jedoch ist die Wirkung des Ganzen dadurch nicht wesentlich beeinträchtigt und namentlich die Frische, Zartheit und Transparenz der Farbengebung noch immer voll zu erkennen.

Abb. 3. Graz. Sporgasse. Gartenpavillon im Palais Saurau. Fresko an der Decke; Diana.

Bei der Frage nach dem Schöpfer dieses bedeutenden Werkes ließen mich die erwähnten reizenden Landschaftsbildchen an einen als freisinnigen Landschafter bekannten Meister denken, dessen Name überdies schon vermutungsweise mit einer größeren Zahl von Ölgemälden in Zusammenhang gebracht worden war, die, der Raumdekoration organisch verbunden, sich in einigen Zimmern des Schlosses Gösting befinden. Dieser Künstler, der auch sonst für die gräfliche Familie Attems tätig war, ist Franz Ignaz Flurer.

[1]) Nebenbei sei bemerkt, daß in einem der Zimmer des Schlosses eine Apotheose des Herakles dargestellt ist.

Gegen Flurers Autorschaft schienen anfänglich schwere Bedenken formaler Natur zu sprechen: ist es angängig einem Maler, von dessen Unzulänglichkeit — um nicht Unbeholfenheit zu sagen — in der figuralen Komposition man durch die beiden ehemaligen Altarblätter der Stadtpfarre zu Graz einen so peinlichen Eindruck empfängt, die geschickt gruppierten und im Einzelnen kühn und sicher und, trotz schwieriger Verkürzungen und Untersichten, leicht hingesetzten Gestalten der Göstinger Decke zuzuschreiben? — Ein Studium der gut bezeugten und signierten Decke des großen Festsaales in Tobelbad von 1732 zeigt jedoch, daß eine solche Unausgeglichenheit im Schaffen Flurers einfach Tatsache ist und wird der große Unterschied in den Gruppenkompositionen von Decken- und Tafelbildern als Folge einseitiger Schulung erklärt werden dürfen. — Dieses Tobelbader Fresko nun stimmt im Typus der Gestalten, in der Detailbildung, wie im Kolorit außerordentlich weitgehend mit dem in Gösting überein. Die Unterschiede im rein Kompositionellen sind durch die nach Größe, Höhe und Form geradezu entgegengesetzte Gestalt der Räume begründet, in denen die Gemälde angebracht sind. Auch die Fresken Flurers im kleinen Gartenpavillion des Palais Saurau-Goëss in Graz (Abb. 3), die zeitlich den Göstinger Arbeiten sehr nahe stehen müssen, lassen die Gleichartigkeit, besonders der figuralen Auffassung und des Kolorites deutlich erkennen. Es ist also nicht daran zu zweifeln, daß wir in der Ausschmückung des Göstinger Gartensaales ein Werk, ja ein Hauptwerk des Freskanten Franz Ignaz Flurer besitzen.

Einen äußeren Beweis für diese Zuschreibung zu erbringen, war bis heute nicht möglich, zumal ja das Archiv Attems zum Teil vernichtet, zum Teil verschollen ist. — Eigentlich gehört Flurer zu denjenigen in Steiermark tätigen Künstlern, über deren Leben und Werke uns reichlichere Nachrichten zu Gebote stehen, als dies sonst im allgemeinen leider der Fall ist. In den Mitteilungen des Historischen Vereins für Steiermark befinden sich nämlich zwei wichtige Nachträge zu J. Wastlers Steir. Künstlerlexikon, die aber unbeachtet geblieben sind; zumindest haben die jüngsten biographischen Zusammenfassungen [1]) keine Notiz von ihnen genommen. — Von J. Wastler selbst stammt ein Aufsatz [2]), worin an Hand der im Steierm. Landesarchiv erliegenden sog. „Erbhuldigungsakten" Einzelheiten über die Entstehung des Deierlsbergschen Erbhuldigungswerkes enthalten sind, zu dessen Kupferstichen Flurer nicht nur die „Delineationen" geliefert hat, sondern im Auftrage der Landschaft auch bemüht war, für diese einen Augsburger Stecher ausfindig zu machen, zu welch letzterem Zwecke er korrespondierte und schließlich selbst nach Augsburg reiste. An den Umstand, daß Meister Hieronimus Sperling aus Augsburg, dessen Brief an Flurer den Akten beiliegt, diesem Grüße von Seiten Flurers Vater ausrichtet, knüpft Wastler die Vermutung, daß unser Künstler aus Augsburg stammen könne. — Der zweite kurze Artikel [3]) erhebt diese Vermutung zu hoher Wahrscheinlichkeit. Zahn teilt dort kurz den Inhalt der Traumatrikel Flurers mit, die in Extenso lautet:

---

[1]) Thieme-Becker, Allgem. Lex.d.bild. Künst. XII 131; Karl Garzarolli-Thurnlackh, Die Barockausst. i. Mus. Joaneum in Graz. Wien 1924.

[2]) Mitt. d. Hist. Vereins f. Steierm. Graz 1886 34 158 ff.

[3]) Ebendort 1889 37 80.

Traubuch X der Stadtpfarre Graz, Juni 1735. —

Den 21. huius ist von Herrn Philippo Mazl am Leech copuliert worden der wohledel kunstreiche Herr Franz Ignatius Flurer, incorporirter Maler in der landesfürstl. Hauptstadt Grätz, des wohledlen Johann Flurer in der freien Reichsstadt Augsburg bei der alldasigen Garnison wirklich. H. Leutenant mit Maria dessen Ehekonsortin sel. ehelicher H. Sohn. ledig. Stands, mit der tugendreichen Jungfrau Maria Anna Luxin, des edlen ehrsamen Herrn Leopold Lux bürgerl. Schnürmacher mit Maria Barbara dessen Ehekonsortin ehelich Jungfrau Tochter.

Testes: H. Franz Antoni Carlon Burger und Steinmetzmeister.
H. Johann Jacob Wubitsch Maler.

Eine durch diese Zeugnisse angeregte Anfrage in Augsburg brachte das vermutete Resultat. Am 21. August 1688 wurde dortselbst in der Pfarre St. Ulrich und Afra getauft: Franciscus Ignatius, Sohn des Ioannes Flohrer und dessen Frau Maria [1]).

Abgesehen davon, daß wir nun das genaue Alter Franz Ignaz Flurers kennen, ist seine süddeutsche — Augsburger — Abstammung wertvoll, um die gewissermaßen vorgeahnte Rokokoeleganz, die in vielen seiner Werke anklingt, befriedigend zu erklären und bildet sie einen weiteren Beleg für den Geltungsbereich der kulturellen Vormachtstellung, die sich Augsburg bis ins 18. Jhdt. bewahrte.

Wann der Künstler nach Österreich bzw. Steiermark kam, läßt sich nur vermuten. Die vor wenigen Jahren im Wiener Kunsthandel [2]) aufgetauchten zwei Landschaften, deren Signatur: „Florer 1721" einen Anhaltspunkt zu geben scheint, sind unserem F. I. Flurer nicht vorbehaltlos zuzuschreiben, denn sie könnten auch von dem angeblich gleichfalls in Augsburg geborenen Johann Limpert Flur (Fluer, Flor) herrühren, der in Wien lebte [3]). Für die Mitte der 20er Jahre aber ist unseres Flurer Aufenthalt in Steiermark, bzw. in Graz durch das Chronogramm auf dem Leopoldbilde der Stadtpfarre gesichert, auch wenn es nicht zutreffen sollte, daß der Signatur der Decke in Burg Feistritz eine Jahreszahl bald nach 1720 beigesetzt ist [4]). In den Rechenbüchern des Generaleinnehmers [5]) und in den Tobelbad-Akten der Landschaft erscheint er erst 1729, 1732 und 1735 als Empfänger von Zahlungen vermerkt. Jedenfalls hatte Flurer bei Beginn seiner hiesigen Tätigkeit die Lehrjahre hinter sich und war schon im sicheren Besitze seiner gewandten Technik. —

Aus den Matriken geht hervor, daß Flurer zwei Söhne hatte: Ludwig Ignaz, geb. am 10. Juli, gest. schon am 12. Oktober 1739, und Franz Xaver Ludwig, geb. am 15. August 1741. Dieser erscheint in den „Landrecht"-Akten der 60er Jahre als minderjähriger Inhaber einer privaten Schuldverschreibung, hat seinen Vater also überlebt, denn schon am 25. Juni 1742 endete, wie bereits bekannt war, dessen fruchtbares Künstlerdasein. — Hier möchte ich nebenbei darauf hinweisen, daß in allen Dokumenten dem Namen unseres Künstlers nur der Titel „incorporierter Maler"

[1]) Für die Vermittlung, bzw. Erteilung dieser Auskunft sei Herrn Dozenten Dr. E. Hempel, wie Sr. Hochw. Herrn Stadtpfarrer Msgr. Dr. Hartmann auch hier verbindlichst gedankt.
[2]) Auktion Leo Schidlof 1922 16.
[3]) Thieme-Becker a. a. O.
[4]) Diese Mitteilung verdanke ich der Liebenswürdigkeit Sr. Exzellenz des Grafen Edmund Attems.
[5]) Diese, wie alle nicht näher bezeichneten Dokumente im Steierm. Landesarchiv.

beigesetzt wird, wir also trotz der mehrfachen Aufträge der Landschaft bis auf weiteres nicht berechtigt sind, ihn als „Landschaftlichen Maler" zu bezeichnen.

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle drei Jagdstilleben aus Schloß Gösting zu erwähnen, die unter den Namen Franz Ignaz Flurer? (sic!) und „J. Wast" in der vorjährigen Grazer Barockausstellung zu sehen waren. Eine Aufschrift an dem Schloß der auf einem der Gemälde wiedergegebenen Jagdflinte soll laut Katalog diese beiden Namen enthalten. In letzter Zeit wurde diese Bilderreihe nun in der Landesrestaurieranstalt gereinigt und namentlich der stark vergilbte Firnis, der manches Detail verschleierte, sachgemäß abgenommen. Der gereinigte Zustand läßt die Aufschrift auf dem Gewehre mit aller Sicherheit als „T. Wastl" erkennen, wobei keinerlei Spuren einer übermalten älteren Signatur „Flurer" vorhanden sind. —

In J. Wastlers handschriftlichem Nachlasse befindet sich eine Notiz ohne Quellenangabe, der zufolge Flurer Hausbesitzer in Graz gewesen sein soll. Aus den Grundbüchern der Stadt ist die Tatsache nicht zu erhärten; bei Durchsicht dieser Bücher aber stieß ich im Viertel „mitterer und äußerer Sack" auf den Hausnamen: „Thomas Wästl Pixenmachers Haus" [1]). Aus den Matriken der Stadtpfarre läßt sich einiges über die Person dieses Büchsenmeisters entnehmen [2]). Neben einer Nennung als Trauzeuge (2. 11. 1723) und seinem Tode (30. 3. 1749) ist vor allem die Eintragung über dessen am 6. Mai 1731 stattgehabte Trauung interessant. Ihr zufolge wurde „von Herrn Josepho Wastl Caplan zu St. Leonhard.... copulirt.... der ehrenfeste Herr Thomas Wastl burgerl. Bixenmacher und Wittiber allhier mit der tugendsamen Jungfrau Maria Anna Neupeyrin". Als Zeugen sind genannt: Herr Jacob Wubitsch ein Maler, Herr Johann Georg Neubauer bürgerl. Riemermeister und Herr Leopold Lux bürgerl. Schnürmacher.

Unter diesen Trauzeugen sind uns zwei im Laufe dieser Untersuchungen schon begegnet, denn der bürgerl. Schnürmacher Leopold Lux ist sicherlich mit dem Schwiegervater Flurers gleichen Namens identisch und der Maler Johann Jakob Wubitsch ist schon bei Franz Ignaz als Trauzeuge angeführt. Flurer und Wastl waren also sicher mehr oder weniger eng befreundet. Dies macht leicht erklärlich, daß es Flurer Freude bereitet haben kann, mit allen anderen Details der schönen Waffe, die ihm zum Modell diente, auch die Signatur seines Freundes Büchsenmachers wiederzugeben oder dessen Namen auch ohne solche Vorlage spielerisch anzubringen. — Andererseits war Graf Franz Dismas Attems, der Auftraggeber Flurers, im neuerrichteten Majoratshause im Sack ein Grundnachbar des Büchsenmachers Wastl, woraus sich um so eher annehmen ließe, daß der Graf gerade diesen mit seiner Kundschaft beehrte und, befriedigt von der gelieferten Flinte, mit der Jagdbeute auch das wackere Rohr porträtgetreu darstellen ließ, dessen Güte er sie, nächst seiner eigenen Geschicklichkeit, zu verdanken hatte. Jedenfalls aber ist man fernerhin nicht berechtigt, die Namensaufschrift auf dem Büchsenschloß für die Signatur des Malers zu halten, den wir in Flurer zu erkennen haben, dessen Autorschaft bis jetzt ja nur die vermeintliche

[1]) Dokumentenbuch 4804 fol 1011.

[2]) Die zugrundeliegenden Matrikelauszüge verdanke ich der Güte Herrn Professor Dr. Hermann Eggers.

Künstlersignatur entgegenstand; denn gewisse Flüchtigkeiten und Abweichungen, namentlich in den anderen Stücken der Reihe, erklären sich aus dem Werkstattbetriebe eines vielbeschäftigten Künstlers von selbst. Damit ist aber der Maler „J. Wast", der laut Katalog der Barockausstellung „um 1730 bei der Ausstattung des Attemsischen Schlosses Gösting (mit Flurer?) [sic!] tätig" war, aus der Kunstgeschichte ausgeschieden.

Mit den Jagdstilleben sind auch mehrere Gemälde jener schon anfänglich genannten Bilderzyklen (Landschaften, Stilleben) in den Täfelungen einiger Göstinger Zimmer für Flurer, bzw. seine Werkstatt gewonnen. Bedeutet der vorwiegend dekorative Charakter dieser Werke auch eine Herabminderung ihres rein künstlerischen Wertes, so bilden sie doch eine willkommene Bereicherung seines Oeuvres und damit der Kenntnis eines tüchtigen Vertreters süddeutschen Spätbarocks.

ZUR DEUTUNG DES KAISER-OTTO-DENKMALS IN MAGDEBURG

VON

HANS JANTZEN

Mit 6 Abbildungen

Aus den Darlegungen von Rosenstock [1]) und neuerdings von Ernst Müller [2]) geht hervor, daß die ältere mittelalterliche Überlieferung, die den Reiter auf dem Magdeburger Marktplatz als Kaiser Otto II. bezeichnet, mit größter Wahrscheinlichkeit zu Recht besteht und daß jedenfalls der von Möllenberg [3]) unternommene Versuch, das Denkmal auf Karl den Großen zu beziehen, völlig verfehlt ist. Auch darüber besteht Einigkeit, daß das Denkmal etwa im fünften Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts errichtet ist — die kunstgeschichtliche Datierung schwankt ungefähr um ein Jahrzehnt — und daß es im wesentlichen als ein Rechtssymbol aufzufassen ist. Auf Otto II. führte man die Verleihung des Stadtrechtes an Magdeburg zurück. Auf ihn gründete man die autonome Stellung der Bürgerschaft. Wenn demnach die Benennung des Reiters wie die Entstehungszeit des Monumentes ziemlich einwandfrei sichergestellt ist, so herrschen über die Bedeutung der an dem Denkmal in seinem ursprünglichen, im Holzschnitt der Chronik des Pomarius von 1588 noch erhaltenen Zustand (Abb. 1) sehr irregehende Vorstellungen. Da ich in meinem Buche [4]) auf diese Fragen nicht eingegangen bin, sei hier noch einmal die Aufmerksamkeit auf den Figurenschmuck des einzigartigen Denkmals gelenkt.

[1]) E. Rosenstock, Ostfalens Rechtsliteratur unter Friedrich II. 1912. S. 132 ff.

[2]) Ernst Müller, Kaiser Otto II. der Rote auf dem Markt zu Magdeburg. Eine rechtsgeschichtliche Untersuchung. Korrespondenzblatt d. Gesamtv. d. Dtsch. Gesch. u. Altertumsv. 1924. Nr. 4-6.

[3]) Walter Möllenberg, Das Reiterstandbild auf dem alten Markt zu Magdeburg. (Neujahrsblätter d. Histor. Kommission f. d. Prov. Sachsen. Nr. 45, 1924).

[4]) Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts. 1925. S. 195 ff.

Am meisten in die Augen fallen die zwei weiblichen Gestalten neben dem Kaiser. Ihre jetzige Stellung ist nicht die ursprüngliche, worauf H. Kunze in seinem Exkurs zu Möllenbergs Arbeit mit Recht aufmerksam gemacht hat. Die zwei Frauen standen ursprünglich beiderseits des Reiters in der Querachse der Grundplatte des Gehäuses. Nachdem man die legendäre Bezeichnung der Frauen als Gemahlinnen Ottos längst hat fallen lassen, wurden sie in der Regel als Bannerträgerinnen oder ohne nähere Kennzeichnung als allegorische Figuren oder Tugenden angesprochen. Möllenberg (a. a. O. S. 15 ff.) sieht in ihnen im Zusammenhang mit seiner unmöglichen Benennung des Reiters die Repräsentanten des Mägdeheeres Karls des Großen und verknüpft sie außerdem mit dem Namen der Stadt Magdeburg. Ernst Müller weist zwar die Beziehung auf die Karlssage zurück, erkennt aber die Beziehung auf die „Mägdeburg" in folgenden Sätzen (a. a. O. Sp. 47, 48) an: „Die beiden den Kaiser geleitenden gerüsteten Jungfrauen erklärt Möllenberg ganz richtig als Bannerfiguren der Stadt Magdeburg, entsprechend der Magd im Bilde des zuerst im Jahre 1244 erscheinenden Stadtsiegels. Ihre Zweizahl entspricht, wenn sie nicht lediglich der Konzeption des Künstlers entsprungen ist, der im 13. Jahrhundert häufigen Mehrzahl in der Namensform der Stadt. Der von Pomarius überlieferte gotische Dachaufbau aber stellt mit seinem spitzen Turmhelm, seinen acht zinnengekrönten Erkern, von denen jeder zweite eine kleinere Turmspitze und ein aus ihm herausschauendes Mädchenbild zeigt, die ganze Mägde-Burg sinnbildlich dar. Diese Erklärung der Mädchengestalten des Denkmals leuchtet nicht nur ein, sondern reicht auch vollkommen aus; es bedarf durchaus nicht der Heranziehung einer Karlssage, die nach Möllenberg die Kette des Beweises schließen soll." An anderer Stelle sagt der gleiche Verfasser von den beiden Begleiterinnen des Kaisers: „Die zu Schutz und Trutz gerüsteten Mägde ihm zu Seiten bedeuten, daß die Bürger der Magdeburg ihr neu verliehenes

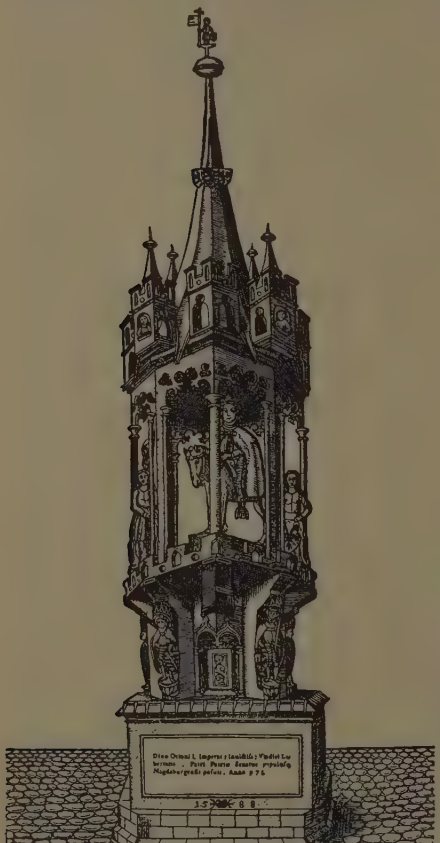


Abb. 1.

Stadtrecht nötigenfalls mit den Waffen verteidigen werden." Panofsky (Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, S. 142) dagegen meint: „Die nicht so sehr kriegerisch als repräsentativ gerüsteten Jungfrauen vertreten offenbar viel weniger ein legendäres „Mägdeheer", als sie das für das mittelalterliche Herrscherbild geradezu typische Paar von Waffenträgern ersetzen — wobei die Umdeutung ins Weibliche im Namen und Wahrzeichen der Stadt ohne weiteres ihre Begründung findet."

Wir haben also eine Reihe von Erklärungen, deren Gemeinsames in der Deutung der weiblichen Gestalten aus ihrer Beziehung zur volkstümlichen Ableitung des Magdeburger Stadtnamens besteht. Das klingt zweifellos sehr hübsch, ist aber als historische Erklärung nicht wertvoller als die beliebige volksetymologische Ableitung eines unverstandenen Fremdwortes. Auch führen die genannten Auffassungen zu einem inneren Widerspruch, sobald man sich die dem Monument zugrunde liegende Idee klar macht. Als die Magdeburger auf ihrem Marktplatz jenes Standbild errichteten, wollten sie damit ein für allemal auf die Quelle ihrer Autonomie hinweisen. Diese Quelle war die kaiserliche Gewalt, die höchste politische Macht, aus der sie ihr Recht herleiten konnten. Es wäre nun ein für den Geist des Mittelalters gänzlich absurder Gedanke, wenn die Magdeburger Bürgerschaft jene Macht, die der Inhaber der Universalmonarchie verkörperte und aus der die Magdeburger eben ihre Existenz ableiteten, von sich aus durch ein „Mägdeheer" erst garantieren wollte. Im Gegenteil: die Bürgerschaft bedurfte der Garantierung ihrer Stellung, und das Monument selbst war im Sinne des 13. Jahrhunderts die Waffe, mit der die Bürgerschaft ihre politische Autonomie verteidigen wollte und konnte. Für die Magdeburger war es also eine im Sinne des Mittelalters ganz selbstverständliche Aufgabe, in dem zu errichtenden Standbild den Kaiser in seiner ganzen imperialen Macht- und Weisheitsfülle darzustellen. Das geschah aber nicht bloß durch Darstellung der Persönlichkeit in gebieterischer Haltung und Miene, sondern dafür gab es althergebrachte, traditionell gegebene Formen, und es gilt zu untersuchen, mit welchen historisch gegebenen Möglichkeiten für die Veranschaulichung der zu grunde liegenden Idee die besondere künstlerische Problemstellung des Magdeburger Monuments zu verknüpfen ist[1]).

Vor allem ist schon die Tatsache, daß der deutsche Kaiser in Ausübung seiner Herrschergewalt als Reiter dargestellt wird, eine singuläre Erscheinung. Die kaiserlichen Reiterstatuen gehören der Spätantike an. Im deutschen Mittelalter wird dagegen der kaiserliche Herrscher thronend dargestellt. So muß allein die Tatsache, daß in Magdeburg der Kaiser zu Pferde erscheint, als Wiederaufnahme spätantiker Tradition betrachtet werden. Es ist nicht nötig, dabei an unmittelbare Verbindung mit dem berühmten und durch das ganze Mittelalter her bekannten Reiterstandbild des Marc Aurel, mit dem der Kaiser Otto II. die zum Gestus ausgestreckte Hand (wenn auch in abweichendem Sinne) gemeinsam hat, zu denken. Auch spätere Reiterstatuen kämen in Betracht[2]). Doch sei hier zunächst nur bemerkt, daß die spätantike Tradition

[1]) Für das Folgende ist besonders die sorgfältige und aufschlußreiche Abhandlung von Percy Ernst Schramm: „Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters". (Vorträge der Bibliothek Warburg II, 1924. S. 145—224) zu vergleichen.

[2]) Über die Reiterstatuen Justinians und Theoderichs vgl. Schramm S. 154 ff. und die dort angeführte Literatur.

einerseits im Abendlande in den sogenannten Konstantinsreitern nachlebt, wie wir sie an südwestfranzösischen Kirchen finden, auf der anderen Seite ihre Fortbildung in Byzanz erfährt.

Welchen Weg wir für die Erklärung der Magdeburger Statue verfolgen müssen, lehrt die Betrachtung der auf den mittelalterlichen Kaiserdarstellungen auftretenden weiblichen Gestalten. Diese dem Herrscher zugeordneten Frauengestalten sind keineswegs selten. Wir finden solche Figuren z. B. bei den thronenden Kaisern in der deut-

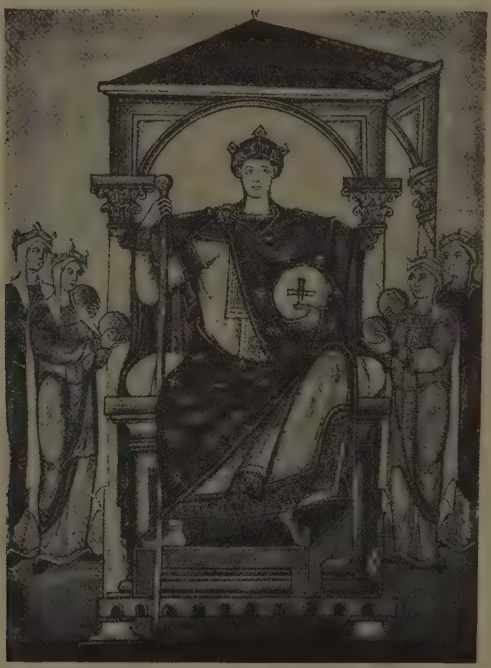


Abb. 2. Kaiser Otto III aus dem registrum Gregorii, Chantilly.

schen Buchmalerei, wo sie etwa aus den Reichenauer Handschriften bekannt sind und einen typischen Bestand der Kaiserdarstellungen sowohl karolingischer wie ottonischer Zeit bilden. Es sind die Personifikationen der beherrschten Gebiete: die huldigenden Nationen, durch Namen gekennzeichnet z. B. als Roma, Gallia, Germania, Sclavinia (Clm 4453). In der Bamberger Josephushandschrift ist die Roma durch Italia ersetzt. In Clm 4452 sind es Gallia und Germania, die zu beiden Seiten der Roma mit der Mauerkrone stehen. Auf dem in Chantilly befindlichen Blatte des registrum Gregorii umgeben die vier Nationen unmittelbar den thronenden Kaiser. (Abb. 2.) Suchen wir aber den besonderen Fall einer Verbindung dieser Personifikationen mit

einem kaiserlichen Reiter, so werden wir sofort nach Byzanz geführt. Eine solche byzantinische Kaiserdarstellung ist uns noch auf einem Gewebe des 10. Jahrhunderts im Bamberger Domschatz erhalten (Abb. 3). Dies Gewebe zeigt den kaiserlichen Reiter zwischen zwei, durch lange Zöpfe auffallenden, reichgekleideten Frauengestalten in huldigender Haltung. Es sind die aus der spätantiken Tradition herstammenden Repräsentanten der Roma und Constantinopolis, die den Machtbereich des Kaisers, in diesem Falle die Herrschaft oder den Anspruch auf die Herrschaft über Osten und Westen symbolisieren [1]). Die Magdeburger Kaiserdarstellung ist nun zweifellos ikonographisch abhängig von dieser Art byzantinischer Kaiserdarstellung. Nur so erklärt sich in Magdeburg die Zweizahl der beiderseits des Reiters auftretenden

Abb. 3. Byzantinisches Gewebe im Bamberger Domschatz.

Personifikationen, die nichts anderes als die Machtfülle des Herrschers versinnbildlichen. Es sind die ins Abendländische übertragenen Figuren der Roma und Nova Roma in gleichem Sinne wie etwa, der Überlieferung nach, Theoderich zwischen den Figuren der Roma und Ravenna gegeben war (Schramm a. a. O. S. 195, Anm. 176). Die hier gegebene ikonographische Herleitung der Magdeburger „Jungfrauen" von dem byzantinischen Typus des Herrscherbildes scheint aber noch eine weitere Stütze zu finden in der besonderen Haartracht dieser Figuren. Die langen Zöpfe der beiden Magdeburger Frauengestalten sind zwar an sich nichts Besonderes in der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts. Eine Reihe spätromanischer Madonnendarstellungen weisen solche langen Zöpfe auf. Indessen gerade innerhalb desjenigen Kunstkreises,

[1]) Schramm a. a. O. S. 161.

dem das Magdeburger Denkmal angehört, würde man eine solche Haartracht nicht erwarten. Denn dieser Kunstkreis ist der der Bamberger jüngeren Gruppe, in der wir durchweg das offene Haar der gotischen Figurenbildung antreffen, wie es auch in Magdeburg selbst die klugen und törichten Jungfrauen am Paradiesportal des Domes tragen. Ich glaube daher nicht fehl zu gehen, wenn ich die Zöpfe der beiden „Nationen" am Magdeburger Ottodenkmal als ein Zeichen ikonographischer Abhängigkeit von dem Typus des Herrscherbildes deute, wie er uns in dem Gewebe des Bamberger Domschatzes begegnet.

Eine andere Frage ist es, wie weit es im Sinne des 13. Jahrhunderts erlaubt ist, den weiblichen Personifikationen der „Nationen" am Ottodenkmal einen bestimmten Namen zu geben. Auf dem Bamberger Gewebe sind die Frauen in huldigender Haltung dem Kaiser zugewendet. In dem Magdeburger Denkmal sind sie ursprünglich als neben dem Kaiser stehend zu denken, mit gleicher Blickrichtung wie der Reiter. Darin liegt eine gewisse Abwandlung der letzten Endes antiken Herrscherkennzeichnung durch die Zuordnung unterworfener Machtgebiete[1]), indem nun in Magdeburg die beiden Frauen in allgemeinerer Form als Machtrepräsentanten dastehen. Will man sie aber aus dem Geiste ihrer ikonographischen Herkunft benennen, so können sie nur als Germania und Italia bezeichnet werden.

Aus dem gewonnenen Zusammenhang geht nun weiter hervor, daß Schild und Fahnenlanze, die von den beiden Frauen gehalten werden, keine „Schutz- und Trutzwaffen" sind, sondern daß es sich um Reichsinsignien handelt, die hier ebenfalls keiner anderen Aufgabe dienen als der Versinnbildlichung der Reichsgewalt. Auf die besondere Form der am Denkmal wiedergegebenen Reichsinsignien, etwa auf die Form des Reichsadlers im Schilde einzugehen, erübrigt sich, da nicht mit Sicherheit zu sagen ist, ob die auf dem Holzschnitt der Chronik von 1588 erkennbare Zeichnung der Insignien identisch mit dem originalen Zustande ist.

Die Vorstellung kaiserlicher Macht ist im Mittelalter untrennbar mit dem Symbol Roms verknüpft, dem Symbol der universalen Monarchie. In der Kaiserkrone war der berühmte Vers geschrieben: Roma caput mundi regit orbis frena rotundi. Dieser Vers wird auch ständig als Umschrift auf der Rückseite der Kaiserbullen angebracht und zwar derart, daß inmitten der Umschrift die Aurea Roma dargestellt wird. Die Form dieser Darstellung der „Aurea Roma" — durch eben diese Worte gekennzeichnet — ist seit Otto III. die Mauerkrone oder „Stadtkrone", eine Verbindung der Stadtmauer mit Türmen und burgartigen Motiven, also ein abgekürztes Stadtbild zum Teil mit Verwendung der bekanntesten Gebäude Roms. Auf den Kaiserbullen herrscht dieses Symbol bis auf Friedrich III. am Ausgang des 15. Jahrhunderts (vgl. Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige, Bd. I und II). Die Kaisergoldbulle Friedrichs I. (Posse I, Taf. 22[3]) zeigt sogar auf dem Averse den Herrscher in die Mauerkrone hineingestellt. (Abb. 4.) Auf dem Oppenheimer Stadtsiegel Friedrichs II. 1225/26

[1]) „Pei Romani dei tempi di Augusto e di Traiano l'imperium Romanorum era l'insieme delle province conquistate con l'armi, era la numerosa famiglia delle genti soggette ed obbedienti a Roma. La conquista era il suo principio e il suo diritto." Arturo Graf: Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo. 1883. p. 442.

steht der Kopf des Kaisers unter einem baldachinförmigen Bogen mit Gebäudekrone[1]), die hier nicht als Abbreviatur eines Thronbaldachins oder als Stadt Oppenheim zu deuten ist, sondern als Roma.

In dem Magdeburger Kaiserstandbild erhebt sich der Baldachin seiner ursprünglichen Fassung nach aus einem zinnenförmigen Mauerkranz und schließt mit den erkerartigen Turmaufsätzen ab. Will man diesem Baldachin eine Deutung geben — und die besondere Form der aus dem Mauerkranz aufsteigenden Architektur verlangt es — so kann darin dem gesamten Ideenzusammenhange nach nichts anderes gesehen werden als die Aurea Roma, die als Symbol zur Veranschaulichung kaiserlicher Herrscherfülle des Mittelalters gehört. Der Baldachin stellt also die architektonisierte Form der Aurea Roma dar, wie sie auf den Reversen der Kaiserbullen erscheint, die monumentale Verräumlichung des dem ganzen Mittelalter vertrauten symbolischen Stadtbildes. Daß darin für die mittelalterliche Vorstellung durchaus nichts Ungewöhnliches liegt, zeigt die Art, wie in den berühmten Lichterkronen zu Aachen und Hildesheim eine Darstellung des himmlischen Jerusalem gegeben ist.

Abb. 4. Kaisergoldbulle Friedrichs I. (nach Posse).

Abb. 5. Kaisergoldbulle Heinrichs VI. (nach Posse).

Was bedeuten aber die kleinen weiblichen Halbfiguren, die in den mit einem Türmchen gekrönten Erkern des Baldachins angebracht sind und in denen man die „Mägde" der „Mägdeburg" hat erkennen wollen? Nach den oben gegebenen Darlegungen leuchtet ein, daß diese Figuren keinesfalls nach lokalen Beziehungen gedeutet, sondern nach dem Ideengehalt mittelalterlicher Herrscherdarstellungen interpretiert werden müssen. Die Art, wie diese Halbfiguren angebracht sind, erlaubt aber zugleich, die Erklärung des Baldachins als Aurea Roma zu stützen. Denn auch den die Aurea Roma symbolisierenden Städtekronen der Kaiserbullen sind solche Halbfiguren und Köpfe nicht fremd. So erscheinen z. B. auf der Goldbulle Heinrich Raspes 1246 (Posse I, Taf. 34[6]) die Köpfe Petri und Pauli in den von der Architektur gebildeten Bogen, und auf der Kaisergoldbulle Heinrichs VI. sind in die Darstellung der Aurea Roma nicht weniger als zehn Köpfe eingefügt, teilweise gerade an denjenigen Stellen der Ecktürme, die eine völlige Analogie zu der Anordnung des Magdeburger Standbildes bieten. (Abb. 5) Die Symbolik dieser zehn Köpfe in der Roma der Bulle Heinrichs VI. vermag ich im einzelnen nicht zu deuten. Keinesfalls kann hier „eine durch den Raum geschaffene Zufälligkeit vorliegen", wie Friedensburg (Die Sym-

[1]) Abb. in Ztschr. f. bild. Kunst 1903. S. 246 und Kemmerich, frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland. 1909. S. 101, Abb. 52.

bolik der Mittelalter-Münzen; 1913, I, S. 29) meint. Vielmehr handelt es sich zweifellos um allegorische Figuren und Personifikationen [1]).

Dagegen glaube ich, daß die an dem Ottodenkmal angebrachten Halbfiguren eine bestimmte Erklärung zulassen. Die Deutung ergibt sich aus der Vierzahl dieser Figuren und ihrer traditionell gegebenen Zuordnung zur mittelalterlichen Kaiserdarstellung. Vier weibliche Halbfiguren zu Häupten des thronenden Herrschers finden sich schon früh in der Buchmalerei. Es sind die Kardinaltugenden, wie sie z. B. über dem Thron Karls des Kahlen in der Bibel von S. Calisto (Abb. 6) angebracht sind. Auf dem Bilde Heinrichs III. im Escurial finden sich die Tugenden durch vier Frauenköpfe dargestellt (vgl. Schramm, S. 215), und noch am Ausgang des 12. Jahrhunderts steht in der Handschrift des Petrus de Ebulo hinter dem thronenden Kaiser Heinrich VI. die Sapientia als Halbfigur [2]), ein Zeichen, wie die Idee einer Personifizierung der dem Herrscher zuerkannten Eigenschaften stets lebendig bleibt. Bei der außerordentlichen Bedeutung, die im Mittelalter solchen Symbolen zukam, wie bei dem zähen Festhalten an ikonographischen Traditionen kann kein Zweifel sein, daß wir in den Halbfiguren am Baldachin des Kaiser-Otto-Denkmals die Kardinaltugenden zu erkennen haben.

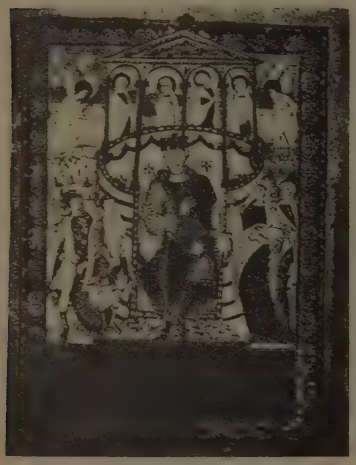


Abb. 6 Bibel von S. Calisto.

Es bleibt schließlich noch die auf der Spitze des Baldachinhelms angebrachte Figur des hl. Mauritius zu betrachten. Keine Figur ist hier besser am Platze als eben dieser Heilige, denn er ist der Schutzpatron des sächsischen Herrscherhauses. Unter Otto I. ist der hl. Mauritius unter die Schutzheiligen Magdeburgs aufgenommen [3]). Bei der engen Verbundenheit des hl. Mauritius mit den Ottonen ist es daher nicht ohne weiteres zulässig, diese Figur am Magdeburger Kaiserdenkmal wie Rosenstock a. a. O. S. 135 zu deuten: „Das Mauritiusbanner bezeugt, daß Magdeburg eine erzbischöfliche Stadt sein will". Bei den zur Zeit der Errichtung des Denkmals in Magdeburg herrschenden politischen Verhältnissen kann das Monument neben seiner Bedeutung als Rechtsquelle sehr wohl als ein gegen den Erzbischof gerichtetes politisches Symbol angesehen werden.

---

[1]) Es mag hier bemerkt werden, daß z. B. die Kaiserdarstellung in dem Perikopenbuch Heinrichs II. (Clm. 4452) eine ganze Reihe von Personifikationen aufweist, die um die hier noch nach antiker Tradition als Stadtgottin dargestellte Roma gruppiert sind. Die Halbfiguren werden als gentes bezeichnet und Schramm (a. a. O. S. 208) hat sie wohl mit Recht als die sechs deutschen Hauptstämme gedeutet.

[2]) Abb. bei Heyck, Deutsche Geschichte I, S. 463.

[3]) Vgl. Adolf Hofmeister: Die heilige Lanze, ein Abzeichen des alten Reichs. (Gierkes Untersuchungen zur deutschen Staats- und Rechtsgeschichte). 1908. S. 64.

Das Ergebnis der Figurendeutung des Ottodenkmals ist, daß wir das Monument als antikisierende Kaiserdarstellung aufzufassen haben, insofern es als Reiterstandbild mit den begleitenden, die universale Machtsphäre des Imperiums symbolisierenden „Nationen" (Germania und Italia) aus der älteren byzantinischen Tradition ikonographisch abzuleiten ist. Diese byzantinische Form der Kaiserdarstellung ist verschmolzen mit der im Abendlande seit jeher üblichen Art der Versinnbildlichung kaiserlicher Machtfülle durch die Darstellung der Aurea Roma und der Kardinaltugenden. Als Ganzes wie in allen Einzelheiten ist also das Magdeburger Reiterstandbild Ottos II. rein aus der mittelalterlichen Kaiseridee erwachsen.

DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG DES JUGENDSTILS

VON

ERNST MICHALSKI

Mit 20 Abbildungen

Als um die Mitte der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts nach einer langen Periode impressionistisch-relativistischer Spiegelung des Weltbildes in der bildenden Kunst zum erstenmal wieder der Ruf nach einem absoluten Stil laut wurde, der der immer weiter fortschreitenden artistischen Auflösung und Verfeinerung Einhalt gebieten und endlich wieder den Zwang einer formalen Gesetzmäßigkeit errichten sollte, ergaben sich in den beiden die europäische Kunstentwicklung zu dieser Zeit bestimmenden Hauptländern, Frankreich und Deutschland, zwei Wege. Georges Seurat und seine Anhänger schufen in Frankreich den sog. Neoimpressionismus, der, obgleich der Impressionismus noch lange lebenskräftig blieb, als der erste Schritt zum neuen Stil anzusehen ist. Seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung liegt vor allem darin, daß er ein Hauptprinzip des Impressionismus zum Gesetz machte: die optische Farbmischung im Auge des Beschauers im Gegensatz zur physikalischen auf der Palette des Malers, die stets eine Einbuße an Leuchtkraft bedeuten mußte. Dieses schon von Monet angewendete Verfahren wird im Neoimpressionismus zu einer von der zeitgenössischen Naturwissenschaft gestützten Doktrin. Die Bildfläche, die im Gegensatz zu dem zufälligen Ausschnitt des Impressionismus, wieder genau disponiert und nach kompositionellen, rhythmischen, nicht nur nach luminaristischen Gesichtspunkten ausgefüllt wird, wird aus kleinen Partikeln reinster, unvermischtester Farben und ihrer Komplementärfarben mosaikartig aufgebaut. Daß das Aufbauen und nicht das Teilen in die einzelnen Farbflecke – man hat in diesem Sinne von einem Divisionismus gesprochen – das Ausschlaggebende ist, und daß der Neoimpressionismus also nicht die letzte Übersteigerung des Impressionismus

bedeutet, hat Deri [1]) überzeugend dargestellt. Die Festigung des Bildgefüges fängt im Kleinen an. Jeder Pinselstrich gewinnt die Form eines mathematischen Gebildes: Punkt, Quadrat, Rechteck. Man kann hier beinahe von einem heimlichen Kubismus reden. Schon bei Seurat tritt die Linie als kompositioneller Faktor nach ihrer Verdrängung durch die Konturlosigkeit der „valeur" zum ersten Male wieder auf, wenn man von nie unterdrückten klassizistischen Nebenströmungen absieht. Aus der Methodisierung der impressionistischen Farbzerlegung löst sich ein neues lineares Sehen. Man vergleiche die Entwicklung Seurats von der „Grande jatte" (1884) über die „Baignade" zum „Chahut" (1890) [2]).

Der Norden schlug einen zweiten Weg ein, um aus dem Impressionismus zum neuen Stil zu gelangen. Zwar fand auch in Deutschland der Neoimpressionismus vereinzelte Anhänger, aber er konnte in seiner abstrakten Klarheit und in seiner

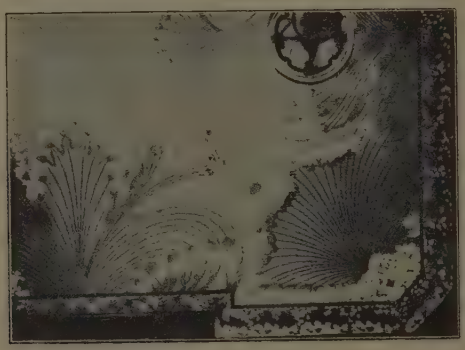


Abb. 1. Eckmann: Zimmerdecke.

rationalen Fundierung hier keine entwicklungsgeschichtliche Rolle spielen. Es vollzieht sich wieder das bereits aus der Gotik und dem Rokoko bekannte Schauspiel. Die Anregung geht von Frankreich aus, wird aber in Deutschland ihrer abstrakten Form entkleidet und zu eigensten Lösungen geweitet, die schließlich kaum noch mit der Urform verbunden sind. Die Rolle des Neoimpressionismus in Frankreich übernimmt in Deutschland der erst später so genannte Jugendstil. Die Vermittlung vollzieht sich in der Künstlerpersönlichkeit des Frankreich und Deutschland gleich nahen Vlaemen Henry van de Velde, der bezeichnenderweise aus dem Neoimpressionismus Seurats und Signacs hervorgegangen ist. Die Bedeutung der neoimpressionistischen Farbe, aus der erst eine neue Linearität herauswachsen sollte, hatte hier von Anfang an die Linie. Während der Neoimpressionismus auf der Gesetzmäßigkeit der Komplementärfarben fußte, bemühte sich der Jugendstil, allerdings in einer weniger von der Wissenschaft gestützten Weise, um die Gesetzmäßigkeit der Kom-

[1]) Die neue Malerei, Leipzig 1921.
[2]) Vgl. Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei, Abb. S. 383/85.

plementärlinien, um jenes seit der Völkerwanderungsornamentik immer wieder bewegende rhythmische Urproblem nordischer Kunst.

Der Name „Jugendstil" rührt von den seltsam geschwungenen Randverzierungen und Vignetten her, mit denen Otto Eckmann 1896/97 die ersten Jahrgänge der Münchener Zeitschrift „Jugend" schmückte. Es soll hier nun keineswegs eine „Ehrenrettung" der teilweise sehr unerfreulichen und heute mit Recht in Verruf geratenen Erscheinungsformen dieses Stils unternommen werden. Nur seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung soll an Hand rein formaler Kriterien herausgearbeitet werden. Wenn dann Künstlerpersönlichkeiten, die man nicht gewohnt ist, zum Jugendstil in Beziehung zu setzen, die gleichen formalen Kriterien aufweisen, so zeigt es sich vielleicht, daß das was heute mit Recht am Jugendstil getadelt

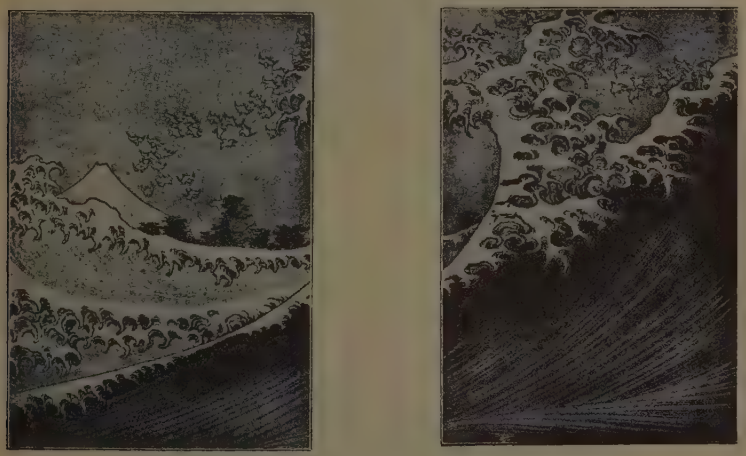


Abb. 2. Hokusai: **Der Fuji, vom** Meere aus gesehen.

wird, nicht den Stil als solchen trifft, sondern nur auf eine Qualitätsfrage innerhalb des Stiles selbst hinausläuft.

Eine Zimmerdecke Eckmanns in Guben aus dem Jahre 1900 (Abb. 1) zeigt aufs deutlichste die ornamentale Linearität des Jugendstils. Von den Ecken gehen Linienbündel aus, deren anfänglicher Parallelismus eine starke Kraft bedeutet. Der Parallelismus spaltet sich jedoch, und einzelne Ströme werden passiv von benachbarten gleichsam angesogen. Das Aneinanderprallen wird durch einen wie organisch entstehenden Schaum gemildert, der sich bei näherem Zusehen als eine Fülle von weißen Blüten entpuppt. Irgendwo im leeren Raume finden sich einzelne versprengte Linien in freiorganischer Vereinigung. Das gegenseitige Ansaugen aus innerer Affinität wird in diesem graphischen Spiel zur Form. In Analogie zu der Gesetzmäßigkeit der Komplementärfarbenabfolge des Neoimpressionismus kann tatsächlich mit

Recht von den Komplementärlinien des Jugendstils gesprochen werden [1]). Einem Schwung und einer Krümmung entspricht der zu einer ausgeglichenen Figur vollendende Gegenschwung, der entweder verbunden eine S-Linie ergibt oder aber getrennt, wie in unserem Beispiel, durch die Spaltung des Parallelismus zu hyperbelartigen Kombinationen führt.

Die geschwungene Linie wurde auch als Wasserlinie von der gleichzeitigen Kunsttheorie als Kompositionselement empfohlen [2]). Die Formensprache sollte gleichsam einer ursprünglichen Bewegung der Natur entlehnt erscheinen. Man hatte — ein impressionistischer Rest — noch nicht den Mut zu grundsätzlicher Abstraktion und half sich mit der Stilisierung von Gegebenem. Die Immaterialität

Abb. 3. Endell: Treppenhaus des Ateliers Elvira.

und Traditionslosigkeit der Wasserlinie wurde betont. Sie gewähre dem Künstler größere Freiheiten als Formen, die an festgefügte Organismen gebunden seien. Jedoch scheint diese Stilisierungsmöglichkeit der geschwungenen Linie erst eine nachträgliche Auslegung der ins Lineare transponierten Komplementärgesetzlichkeit des Neoimpressionismus zu sein. Als Kompositionsprinzipien des Jugendstils mögen hier die formale Entwicklung aus der Ecke und der sich spaltende Parallelismus festgehalten werden. Daneben auch das Hinüberspielen ins Organisch-Beseelte, sogar bei einer ursprünglich rein linear-ornamentalen Formation.

[1]) Vgl. Osthaus: Henry van de Velde.

[2]) Zimmermann: Eckmanns künstlerische Entwicklung. Deutsche Kunst und Dekoration, 1900 (VI).

Eine Komposition wie die Zimmerdecke Eckmanns ist ohne die Kenntnis japanischer Holzschnitte, etwa des vom Meere gesehenen Fuji des Hokusai, nicht zu denken (Abb. 2). Japan hatte ja schon die Entwicklung des Impressionismus entscheidend beeinflußt. Während aber Monet und seine Genossen, ebenso wie Whistler,

Abb. 4. Van de Velde: Zimmereinrichtung.

sich von dem spezifisch Valeurhaften der japanischen Kunst anregen ließen und die artistischen Reize der Blattfolgen auskosteten, die den Fuji durch das Geflecht eines Korbes oder durch ein ausgespanntes Fischernetz, durch ein Segel oder einen Regenstrom hindurchgesehen darstellten, so griff der Jugendstil etwas ganz anderes heraus: den Reiz der Linearität und die schräg aus der Ecke entwickelte Bildfüllung, beides der Komposition dienende Elemente.

Der Treppenraum des Ateliers Elvira in München (1899) von August Endell überträgt die gleiche geschwungene Linearität auf architektonische Formen (Abb. 3). Das Geländer fließt aufgelöst die Treppe hinab, die Form der Wandfelder ist durch Kreissegmente, die aus den Ecken in das Feld hineinragen, gewonnen. Die reich bewegte Dekoration klingt überall an organische Formationen an. Der vieldeutige Reiz stilisierter, zwischen Libellen und Wasserpflanzen schwankender Bildungen wird aufgesucht. Das Asymmetrische und Irrationale der linearen Verflechtung läßt das Auge nicht zur Ruhe kommen.

Abb. 5. Pankok: Nachttisch.

Ein Zimmer des Belgiers van de Velde (1899) erscheint Endell gegenüber klar und ruhig (Abb. 4). Deutsche Formenüberhitzung wird durch französische Abstraktion gezügelt. Jedoch soll auch hier alles Scharfe, Eckige und Hartkantige verwischt werden. Der halbkreisförmige Kamin ragt nicht zufällig schräg aus

der Ecke als Kreissegment in das Zimmer hinein. An den Möbeln findet sich kaum eine ungebogene Linie, und die Wand ist durch das sich in reichen Parallelismus wiederholende Ornament, ebenso wie der Teppich, in Bewegung aufgelöst. Der Schrank in seiner linearen Vergitterung erinnert an Laubsägearbeit. Die Anklänge an Organisches sind Endell gegenüber bedeutend geringer. Die Künstler des Jugendstils

Abb. 6. Christiansen: Kissen.

unterschieden sich selbst streng nach einer „floralen" und einer „linearen" Richtung. Jedoch in der Art, wie die Griffe der Schreibtischladen gleichsam an kleine Stengel gebunden scheinen, offenbart sich auch hier ein pflanzenhaft-organischer Zusammenhang des Details mit dem Möbel. Das eigentümliche Wechseln der Raumgrundrisse in den Fächern der offenen Eckteile des Schreibtisches, die aus den Ecken heraus-

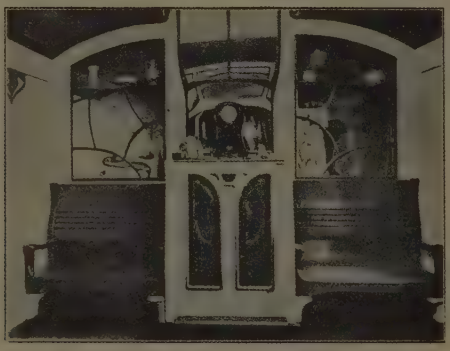


Abb. 7. Bruno Paul: Heizungsverkleidung.

ragenden Kreissegmente, das beinahe guarinihafte Gegeneinandersetzen unregelmäßiger Raumkompartimente, die die Statik aufhebenden Bögen zwischen den Stuhlbeinen — all das erweist sich stets als typisch für den Jugendstil.

Eine eigentümliche Antinomie besteht zwischen den theoretischen Äußerungen der Künstler und ihren Werken. Auch bei van de Velde, dem Haupttheoretiker des

Jugendstils, dessen Formenwelt stabiler als die der zeitgenössischen deutschen Künstler ist, ergibt sich die eigentümliche Tatsache, daß seine Theorien entwicklungsgeschichtlich weit über den Jugendstil hinausreichen und Maximen heutiger Kunst vorwegnehmen, zu denen van de Velde selbst sich in seinen Werken erst viel später entwickeln sollte. Aber gerade hierin offenbart sich die zukunftsweisende entwicklungsgeschichtliche Mittlerrolle des Jugendstils. Van de Velde [1]) spricht zum ersten Male — unter dem Einflusse Ruskins und Morris' — den Gedanken einer Einheitskunst, die keine Trennung von Kunst und Dekoration kennt, aus. Ganz im Sinne der modernen Werkkunstbestrebungen verspricht er sich nur von einer Renaissance des Handwerks den neuen Stil. Zweckmäßigkeit, Materiallogik und Konstruktion sind für ihn die obersten Gesetze der Kunst. Was er und mehr noch seine Genossen

Abb. 8. Utamaro: Farbenholzschnitte.

aber schufen, war irrationale, zwecklose, den Gesetzen der Statik und Stabilität oft geradezu widersprechende, nur ästhetischen Normen dienende Kunst. In eigentümlich sophistischer Weise sucht nun van de Velde die aus rein ästhetischen Gründen verbindlichen „Lieblingslinien" des Jugendstils künstlich aus der Logik der Konstruktion abzuleiten. Er schreibt [2]), nachdem er die Einheit aller Teile als künstlerische Hauptforderung aufgestellt hat, über das Verhältnis der Einzelteile zum Ganzen: „Eine Notwendigkeit ist ihnen (den Sonderteilen) fast allen gemein: sie müssen am Gegenstande, zu dem sie gehören, befestigt werden. Das sicherste Mittel dazu bietet die Schraube, daher kann ich mir kein Sonderteil dieser Art denken, dessen Leben und Logik man nicht aus der Schraube herleiten müßte. Der Schraubenkopf, mag er platt oder rund sein, muß den Mittelpunkt und sozusagen den Keim abgeben, aus dem sich nach logischen Gesetzen das Ornament entwickelt." Die parallelen Schwingungen des Jugendstilornaments leben also von dem konstruktiven Sinn der Schraube!

---

[1]) Vom neuen Stil, Leipzig 1907.
[2]) Ein Kapitel über den Entwurf und Bau moderner Möbel, Pan 1897.

Das gleiche enge Nebeneinander von überspitzt rationaler Motivierung und beinahe mystischen Gefühlskern zeigt in der gleichzeitigen Literatur ein anderer Belgier, Maurice Maeterlinck.

Ein zweiter Theoretiker treibt die scheinbare Konstruktions- und Zwecklogik noch weiter [1]). Er verlangt z. B. von einer Figur, die einen Erker oder Balkon trägt, sie müsse den Umriß eines Konsols oder einer anderen konstruktiven Stütze annehmen und meint, an einem eisernen Leuchter, dem das Motiv eines Zweiges zugrunde liegt, sei ein Blatt nur dann berechtigt, wenn es zugleich die Form einer Schale z. B. für Streichhölzer besäße. Unmerklich gelangt er so zu jener für das Kunstgewerbe des Jugendstils charakteristischen Vermengung von Zweck und dekorativer Form. Eine wirklich eigene Außenarchitektur, auf die die Künstler, die, wie van de Velde selbst, bezeichnenderweise größtenteils keine ausgebildeten Architekten, sondern ursprünglich Maler waren, einen großen Wert legten und bei der starken Betonung des Konstruktionsbegriffs auch legen mußten, hat der Jugendstil dennoch kaum hervorgebracht. Er war, ebenso wie das Rokoko, ein von innen heraus dekorativer Stil und drückte den Bauten nur durch den Schmuck oder die Form von Fenstern und Türen seinen Stempel auf. Van de Velde selbst, die weitaus genialste Persönlichkeit der ganzen Bewegung, bedeutet hierin eine Ausnahme. Die fein rhythmisierten, einfachen und zweckmäßigen Bauten schon seiner frühesten Zeit bedeuten im Barock des 19. Jahrhunderts etwas durchaus Neues. Ohne ihn ist die gesamte moderne Architektur von Messel über Tessenow und Behrens zu Gropius nicht zu denken. Die Außenarchitektur van de Veldes entspricht auch, im Gegensatz zu den Innenräumen, Möbeln und dem Kunstgewerbe seinen theoretischen Äußerungen.

Abb. 9. Beardsley: Salome.

Eine Vorstellung von den Möbelformen des Jugendstils gibt ein Nachttisch von Bernhard Pankok (Abb. 5). Durch ein hyperbelhaftes Gegeneinander überquerender Linien, das wieder aus einem sich spaltenden Parallelismus entstanden ist, werden ganz unregelmäßige Raumkompartimente aus den Eckfächern herausgeschnitten. Die Verwendung von zweierlei Material, hellem Holz mit dunkler Furnierung, bewirkt bei den Füßen, deren dunklere schräge Vorderfläche zuerst ins Auge fällt, die Aufhebung des statischen Gefühls. Der ganze Nachttisch scheint zu schwanken. Der konstruktive Sinn geht gänzlich verloren. Wie ein Polyp zieht der Seitenteil den eigentlichen Nachttisch mit seinen Fangarmen an sich. Immerhin muß aber das grundsätzlich Neue einer solchen Gestaltung betont werden. Seit

[1]) Von Poellnitz, Deutsche Kunst und Dekoration, 1898 (II): Betrachtungen über den modernen Stil.

der Renaissance setzten sich die Möbel stets aus Formen zusammen, die der Architektur entlehnt waren. Zum ersten Male werden im Jugendstil nicht mehr Säulen, Profile, Gesimse und Gebälk verwendet. Ein eigengesetzlicher Einheitsausdruck ist erzielt.

Das für den Jugendstil stets bezeichnende Anklingen an organische Bildungen wird in einer eigenartigen Ornamentik zu reinstem Ausdruck gebracht. Die Kissenmuster des Hans Christiansen (um 1899) verbinden die komplementäre S-Schwingung der Linien mit Formen, die der Welt der niederen Lebewesen entlehnt sind (Abb. 6).

Abb. 10. Toulouse-Lautrec: Frauenkopf.

Gewiß könnte van de Velde auch hier von dem Schraubenkopf reden, „der den Mittelpunkt, sozusagen den Keim abgibt, aus dem sich nach logischen Gesetzen das Ornament entwickelt". Doch die Ableitung aus der Stilisierung von Naturformen kann im Jugendstil immer wieder beobachtet werden. Das Zurückgehen auf Polypen, Quallen oder Medusen scheint neben rein formal-linearen Gründen noch einen anderen Sinn zu haben. Es ist ein ähnlicher Weg aus der Überfeinerung des Impressionismus heraus zu einer bewußten Primitivität, wie der, den Gauguin (und später Pechstein, Hofer und Nolde) gegangen sind. Was diese Künstler bei den primitiven Völkern der Südseeinseln fanden, suchte der Jugendstil bei den primitiven Formen, den „orna-

mentalen Schreckhaftigkeiten“ [1]) der Natur. Man wollte das Leben auf seinen niedersten Stufen, an seinen Quellen erhaschen.

Abb. 11. Habermann: Damenbildnis.

Bei den sehr bewußt stilschöpferisch arbeitenden Künstlern des Jugendstils ist es außerdem sicherlich nicht falsch, wenn man einen Einfluß der gerade in den achtziger Jahren bekannt werdenden Erzeugnisse der mykenischen Kunst annimmt [2]). Besonders von den mykenischen Vasen mit ihren Polypen und schlangenhaft gewundenen Seetieren scheinen Kompositionen wie die Kissenmuster Christiansens in gerader Linie abzustammen. Nicht zufällig ist es auch, daß zur gleichen Zeit — 1899 — Ernst Haeckel eine Reihe von „Kunstformen der Natur“ herausgab, in denen er auf die Beziehungen der bizarren Formen von Radiolarien, Thalamophoren, Infusorien, Protozoen, Diatomeen etc., die erst durch Mikroskopie und Meeresforschung genauer erfaßt werden konnten, zu den gleichzeitigen Bestrebungen in der bildenden Kunst ausdrücklich hinwies [3]).

Eine Heizungsverkleidung von Bruno Paul zeigt die wiederholt festgestellten stilistischen Kriterien (Abb. 7): die unstatische Überschneidung der Horizontale der Borde in den Wandschränken durch die gebogenen Leisten auf den Glasscheiben, das Absetzen unregelmäßiger Räume gegeneinander und vor allem das schräge Hineinragen von Kreissegmeten aus den Ecken in das Bildfeld, ein Zug, der sich bei dem Kamin in dem Zimmer van de Veldes, den Wandfeldern des Ateliers Elvira, ebenso wie bei Eckmann und Pankok findet. Auch bei diesem für den Jugendstil sehr wichtigen Kompositionsprinzip muß wieder auf Japan hingewiesen werden. Das schräge Hineinragen von Kreissegmenten, wie überhaupt die formale Entwicklung aus der Ecke ist ein Hauptgrundsatz der japanischen Kunst. Die Gestaltung eines sich spiegelnden Mädchens auf einem Holzschnitte des Utamaro ist aus dem Gegeneinander

Abb. 12. Klimt: Die Medizin.

[1]) Scheffler, August Endell, Kunst und Künstler, 1907.
[2]) Furtwängler-Loeschke, Mykenische Tongefäße. Mykenische Vasen, 1886.
[3]) Diesen Hinweis verdanke ich der Liebenswürdigkeit Herrn Prof. Pinders.

eines Kreis- und eines Kurvensegmentes gewonnen, wodurch gleichzeitig auch wieder die bekannte Hyperbelform des Jugendstils entsteht (Abb. 8).

Die Aufhebung der Trennung von Kunst und Dekoration, die der Jugendstil vertrat, bedeutet sicherlich einen starken Schritt über den Impressionismus hinaus. Man kann sie aber auch anders interpretieren. Sie ist gleichzeitig eine Abart jenes Ästhetizismus, der um die Jahrhundertwende am reinsten von Oscar Wilde vertreten wurde. Alles erschien gleich wichtig, die Türklinke, der Stuhl und das Wandgemälde, die Kravatte, die Zigarette und die Blume im Knopfloch. Und so

Abb. 13. Hokusai: Der Joro-Wasserfall.

besitzt der Jugendstil auch in England, ebenfalls einem nordischen Lande, einen dem geistigen Bezirke Wildes zugehörenden Künstler, der am deutlichsten den unmerklichen Übergang des Jugendstils vom Kunstgewerbe zur Bildkunst zeigt: die bizarr-phantastische Begabung des aus dem englischen Präraffaelismus herausgewachsenen Aubrey Beardsley. Ohne jede Rücksicht auf die Gesetze der Statik kniet Salome in einem weißen, schräg in das Bild ragenden Kreissegment und hebt mit eigentümlich laszivem Ausdruck das schlangenhaarige Haupt des Jochanaan empor, aus dessen geschwungen herabgleitenden Blutstropfen in schwarzem Gewässer eine müde Lilie sprießt (Abb. 9). Eine zweite Schwingung züngelt spielerisch in die weiße Zone empor. Von oben drängt eine korallen- und

schuppenartige Formation in das Bild hinein. Die Darstellung ist ihrem ganz linearen Charakter entsprechend vollkommen unräumlich. Der körperliche Zusammenhang ist rein ornamental. Nur durch lineare Mittel wird der sündhafte Ausdruck des Vorgangs erzielt. Die Linien schwingen lässig, passiv und schwerflüssig, sie saugen sich wollüstig gegeneinander, ähnlich wie wir es schon bei Eckmann kennen lernten. Die psychologische Ausdrucksfähigkeit der Linie tritt hier als wichtiger Zug des Jugendstils hervor. „Aufsteigende Formen erwecken andere Gefühle als absteigende [1])." Daß überhaupt Psychologisches in dieser Form in die Kunst eindringt, bedeutet einen starken Gegensatz zum Impressionismus, der nur der Netzhaut dienen wollte. Hier ist der erste Vorklang des sog. Expressionismus, der neue, wenn man will, „literarische" Inhalte in die Kunst bringt. Doch der Jugendstil will vorerst nur spiegeln, illustrieren, nicht bewußte Wirkung auf den Beschauer üben, wie der Expressionismus und vor ihm die anderen großen Inhaltsstile, Gotik und Barock.

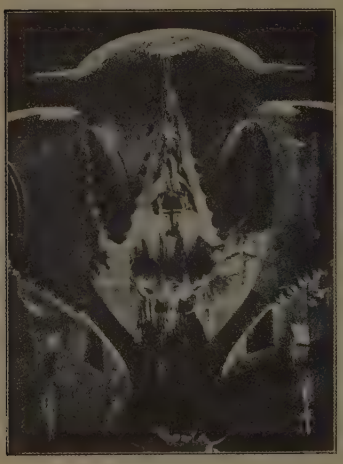


Abb. 14. Obrist: Brunnen.

Die psychologische Ausdrucksfähigkeit der Linie tritt gleichzeitig in der französischen Parallele des Jugendstils, dem Neoimpressionismus, als Novum auf. „Die Liniendominante wird durch das Sujet bestimmt werden, horizontale Linien werden Ruhe ausdrücken, aufsteigende Freude, absteigende Trauer mit allen dazwischenliegenden Richtungen, die der Mannigfaltigkeit unserer Empfindung Rechnung tragen [2])."

Obgleich der Jugendstil im Grunde eine nordische Angelegenheit war, hat er dennoch auch in Frankreich einen typischen Vertreter gefunden: Henri de Toulouse-Lautrec. Vor allem seine Lithographien, die auch in ihrer starken, plakatmäßigen, gar nicht valeurhaften Farbigkeit auf eine neue Festigung des Bildkörpers ausgehen, und die besonders stark von Japan beeinflußt sind, gehören in diesen Zusammenhang. Ein Frauenkopf aus dem Jahre 1895 mag dies anschaulich machen (Abb. 10). Schräg aus der Ecke ragt er in das Bild hinein, jede Form ist in eine Wellenlinie gebannt, alles schwingt.

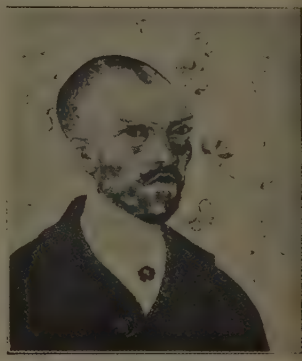


Abb. 15. Van Gogh: Selbstbildnis.

[1]) Endell, Möglichkeiten und Ziele einer neuen Architektur, Deutsche Kunst und Dekoration, 1898 (I).

[2]) Signac, Von Delacroix zum Neoimpressionismus, 1899, S. 62.

Der formale Zwang dieser stilistischen Gesetzmäßigkeit macht weder vor den Augenbrauen noch der Mundspalte Halt. Im Kleinen regt sich ein deutlicher Anaturalismus. Die ganze Komposition besteht aus gegeneinandergesetzten Kurvensegmenten, — man beachte die Schwingung des Kopfputzes zur Frisur —, die sich gelegentlich, ähnlich wie bei Utamaro, berühren und überschneiden. Dennoch ist eine einheitlich lineare Umrißwirkung der ganzen Gestalt gewahrt. Das Zugespitzte des psychologischen Ausdrucks wird vom Jugendstil immer aufgesucht. Wichtig für einen später zu behandelnden Künstler ist die Musterung [1]) des Grundes durch kurzgeschwungene, kräftige, liegende S-Kurven.

Eine deutsche Parallele zu Toulouse-Lautrec ist Hugo von Habermann. Die Schlangenwindungen und hyperbelhaften Kurven seiner bis zur Karikatur kapriziösen

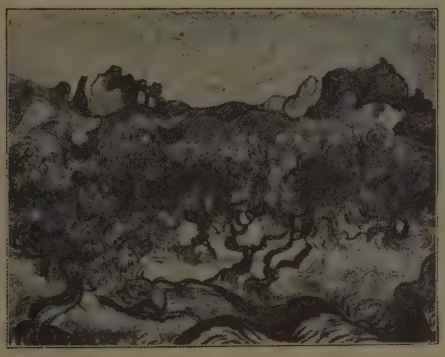


Abb. 16. Van Gogh: Olivenhain.

Frauengestalten sind ganz aus dem Geiste des Jugendstils herausgestaltet (Abb. 11). Auch Slevogt hat in seinem 1896 entstandenen „Totentanz" dem Jugendstil seinen Tribut gezollt [2]), um dann allerdings wieder in den Impressionismus (entwicklungsgeschichtlich betrachtet) zurückzufallen. Der frühe Corinth gehört in diesem Zusammenhang, ebenso wie Ludwig von Hofmann (im Gegensatz zu seinem Vorbild Mareés), Stuck, Samberger, Leistikow und Vogeler-Worpswede, der die latenten Kompositionsprinzipien seiner Bilder oft gesondert herausdestilliert als echte Jugendstilornamente gleichsam leitmotivisch auf den Rahmen überträgt. Bei Vogeler spielt auch der Einfluß Japans eine große Rolle, besonders in den silhouettenhaft-lineare Wirkungen hervorrufenden Lichtgegensätzen. Die Verkündigung Mariä hat er einmal ganz als japanische Darstellung aufgefaßt [3]).

Die großen allegorischen Wandgemälde für die Wiener Universität von Gustav

---

[1]) Die „Musterung" der Fläche in Linien und Farben wurde stets betont. Vgl. von Poellnitz a. a. O.
[2]) Abgeb. bei Voll, Max Slevogt, München 1912. Taf. 22 a.
[3]) Vgl. Deutsche Kunst und Dekoration, 1899 (IV) S. 302, 306.

Klimt (1901/03) zeigen die Möglichkeiten des Jugendstils im Monumentalen[1]) (Abb. 12). Auf der „Allegorie der Medizin" stürzt ein von Krankheit und Tod zusammengeschmiedeter Menschenkatarakt an der Göttin Hygieia vorüber. Ihr mit Tiefseebildungen gemustertes Gewand und vor allem das zwischen Fragezeichen und Seepferdchen schwankende Ornament, das sich um ihre Arme windet, erinnern an die Kissen Christiansens einerseits und an Beardsley andererseits. Links aber schwebt im Weltall ein Weib, das von dem Arm eines Mannes in den Strudel gezogen wird. Die Verbindung mit der Hauptgruppe durch gleichsam ansaugende Fangarme zeigt eine starke stilistische Verwandtschaft mit dem Möbel Pankoks. Trotz der monumentalen Absichten Klimts, bleibt der Gesamteindruck der unräumlichen und unstatischen Komposition einseitig kunstgewerblich. Auch hier findet sich eine bedeutsame Parallele zu Japan: der Joro-Wasserfall des Hokusai mit seiner ähnlich laubsägehaften Durchsetzung durch parallele Linienströme (Abb. 13).

Abb. 17. Van Gogh: Dr. Gachet.

Sogar noch im Jahre 1914 kehren an einem Brunnen Hermann Obrists die stilistischen Kriterien des Jugendstils wieder: eine rein linear-ornamentale Gestaltung mit Anklängen an niedere Naturformen, schräg ragende Kreissegmente und hyperbelhafte Kurven (Abb. 14). Gerade hier ist der Vergleich mit einem von Haeckel veröffentlichten Spiralkiemer[2]) besonders überzeugend. Dennoch ist es gleichzeitig für den Gang der Entwicklung nicht unbedeutend, daß die Form des Zahnrades, die ebenso bei dem Spiralkiemer wiederkehrt, den Übergang von Naturform zu technischer, ingenieurhafter Form in sich birgt. Das eigentümlich klaffende, das Innere eines Organismus gleichsam öffnende Gebilde erinnert andererseits an die manieristischen Ornamente eines Cornelis Floris[3]), der von der Stilisierung der Natur zu Abartungen, wie ornamentalen Formationen aus einem geöffneten menschlichen Leibe gelangt. Einem formalen und entwicklungsgeschichtlichen Vergleich des Jugendstils mit dem Manierismus, der wesentliche Verwandtschaften ergeben würde, müßte eine besondere Arbeit dienen.

Seine höchste Qualität gleichzeitig mit seiner größten entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung erreicht der Jugendstil in drei nordischen Künstlern, die als die

---

[1]) Es soll hier in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, daß Klimt der erste Lehrer Oskar Kokoschkas gewesen ist, der in seinen frühen Zeichnungen „Die träumenden Knaben" 1906, aber auch noch in der „Herzogin v. Rohan" 1908 dem Jugendstil verpflichtet ist. Auch Egon Schiele wäre in diesem Zusammenhang zu nennen.

[2]) Kunstformen der Natur, Taf. 97, Abb. 18.

[3]) Vgl. Hedicke, Cornelis Floris und die Florisdekoration Taf. IV, Abb. 6. Vgl. auch die polypenhafte Fratze über dem Gartenportal der Casa Zuccaro in Rom, abgeb. Berühmte Kunststätten: Das barocke Rom, S. 28.

Bahnbrecher des sog. Expressionismus anzusehen sind: in van Gogh, Munch und Hodler.

Van Gogh ist zweifellos die genialste künstlerische Persönlichkeit innerhalb des Jugendstils. Wie sehr man an seinem eigentlichen Wesen vorbeisieht, wenn man den Holländer aus äußerlichen Gründen in die Entwicklung der französischen Kunst hineinzwängen will, beweist die Tatsache, daß van Gogh auf seinem Wege zur neuen großen Form durch den Neoimpressionismus hindurchgegangen ist, ohne sich in ihm erfüllen zu können. Selbständig entwickelte er sich dann innerhalb einer fremden Umgebung zu der quellenden und gebuchteten Ausdruckskraft der nordischen Linie. Am deutlichsten wird seine innere Zugehörigkeit zum Jugendstil in seinen letzten Werken, die in die Jahre 1888/90 gehören. Van Gogh fällt somit zeitlich mit den Anfängen des Jugendstils zusammen, den er bereits auf seiner höchsten Höhe zeigt. Er nimmt in sich gleichsam die mehr für Deutschland als für Frankreich ausschlaggebende Bedeutung der gesamten Entwicklung voraus. Für Frankreich selbst war, neben dem Neoimpressionismus, Cézanne der Wegweiser. Van Goghs Selbstbildnis zeigt schon in der formalen Entwicklung aus der Bildecke, vor allem aber in der Musterung des Grundes durch qualvoll sich windende Blumen, die wie elektrisch geladen um den Kopf schwingen, typische Merkmale des Jugendstils [1]) (Abb. 15). Noch deutlicher wird dies in dem Olivenhain (1888), der die komplementäre Linearität des Jugendstils in ihrer kontinuierlichen Form als „Wasserlinie" zu stärkstem Ausdruck bringt (Abb. 16). Das Hintergrundsornament des Damenporträts von Toulouse-Lautrec ist hier zur Einheitsform des ganzen Bildes erhoben. Vergleichsmöglichkeiten zu dem Treppenhaus des Ateliers Elvira steigen auf, der letzte statische Rest ist getilgt, die Bäume breiten ihre Zweige wie Polypen ihre Fangarme über den rollenden Wellen des Ackers.

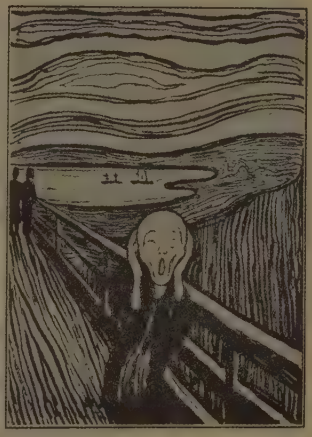


Abb. 18. Munch: Geschrei.

Abb. 19. Munch: Madonna.

Am deutlichsten gehört das Bildnis des Dr. Gachet (1890) dem Jugendstil an (Abb. 17). Schräg ragt er aus der rechten Ecke in die Bildfläche hin-

[1]) Auch hier mag auf die Fortentwicklung dieses Zuges in den von elektrischen Funken durchzuckten Hintergründen der frühen Bildnisse Kokoschkas hingewiesen werden.

ein. Von links rundet sich ihm das Kreissegment des Tisches entgegen. Die ganze Komposition ist vollkommen unräumlich und rein auf lineare Flächenfüllung hin empfunden. Der pointierte psychologische Ausdruck des Gesichtes ist durch das Vermeiden jeder geraden Form gewonnen. Was bei Toulouse-Lautrec der Frivolität des Montmartre, bei Beardsley einer dekadenten Sündhaftigkeit, bei Habermann einer modischen Spielerei zum Ausdruck diente, wird bei van Gogh zu tragischstem Gehalt.

Das Inhaltsmäßige, die psychologische Ausdrucksfähigkeit der Linie bestimmt deutlich den Stil des Norwegers Edvard Munch [1]). Auf seiner Lithographie „Geschrei" (1895) gibt der zu einer Arabeske des Schreiens werdende Mensch auf der Brücke das Leitmotiv, um das die ganze Komposition rhythmisch schwingt (Abb. 18). Noch deutlicher spiegelt Munchs schräg in das Bild wachsende „Madonna" den Jugendstil (Abb. 19). Madonna ist für ihn nicht die Gottesmutter, sondern die Verkörperung eines irdischen Weiberschicksals schlechthin. Munch gehört auch geistig,

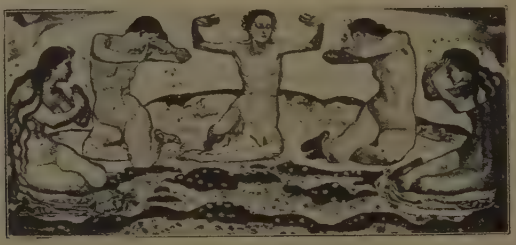


Abb. 20. Hodler: Der Tag.

trotz seines größeren Ernstes, in die Bezirke Beardsleys und Toulouse-Lautrecs. Die Betonung des „literarischen" Inhalts wird durch Übertragung von Bildformen auf die Rahmenleiste gesteigert, ein Vorgang, der ähnlich bei Vogeler-Worpswede zu bemerken war. Statt bei den niederen Organismen des Meeres aber ergreift Munch die Natur auf einer anderen Stufe ihrer primitiven Lebensbildung. Er erläutert den Sinn seiner „Madonna" durch die ornamental-symbolistische Verwendung eines Embryos und kreisender Spermatozoen.

Klimt hatte vergeblich versucht, den Jugendstil zu wahrhafter Monumentalität zu steigern. Ferdinand Hodler überwindet das Asymmetrische, Schwankende des Stils zusammen mit dem psychologisch überspitzten Ausdruck. In Hodler wird der Linienparallelismus vom Irrgartenhaften zur tektonischen Eurhythmie geführt. Er sprengt den Begriff des Jugendstils. Sein „Tell" [2]) (1897) läßt besonders in den stilisierten Formen von Schnee und Wolken einen Vergleich mit den gewellten, geöffneten Polypenmäulern gleichenden Bildungen an dem Sessel eines Damenbildnisses

[1]) Bereits Glaser, Edvard Munch, Berlin 1918, erwähnt (S. 56) kurz die Vergleichbarkeit Munchs mit dem Jugendstil.

[2]) Abgeb. u. a. in Kunst und Künstler, 1905, S. 51.

von Klimt zu [1]). Aber während der Jugendstil nur spiegeln und schildern wollte, so schreitet Hodlers Tell in echt „expressionistischer" (oder barocker) Weise zur entschieden aufrüttelnden Wendung an den Beschauer. Auf dem „Tag" (1901) wird der Parallelismus der Formen zur Gebärde (Abb. 20). Die eigentlichen Kompositionsprinzipien des Jugendstils sind verschwunden, die Monumentalität von Form und Ausdruck ist erreicht. In der Flächenhaftigkeit, der räumlichen Beziehungslosigkeit der Gestalten zum Hintergrunde, den Wellenlinien, der textil anmutenden Bodenformation und den stilisierten Haaren verklingt der Jugendstil.

Eine eigene Skulptur hat der Jugendstil bei seiner grundsätzlichen Flächenhaftigkeit ebensowenig wie eine Außenarchitektur ausgeprägt. Immerhin läßt sich bei Klinger, bezeichnenderweise besonders in den Reliefs am Sessel seines Beethovendenkmals, bei Metzner, ebenfalls vornehmlich in den Reliefs, bei Georges Minne und dem stark kunstgewerblich eingestellten Taschner mehr als ein formaler Zug des Stiles feststellen, der berufen war, in den nordischen Ländern die Kunst vom Impressionismus zum Expressionismus zu führen.

[1]) Abgeb. in Kunst für Alle, 1912, S. 181.

Zeichnungen Alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg. Niederländer. (VIII. Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft). 36 Originalgetreue Lichtdrucke herausgegeben von Gustav Pauli. Prestel-Verlag G. m. b. H. Frankfurt am Main 1924.

Mit dieser Mappe nimmt die Prestel-Gesellschaft ihre rühmlichst bekannte Tätigkeit in der Wiedergabe von Handzeichnungen alter Meister wieder auf. Man kann nicht genug des Lobes sagen über die Sorgfalt, mit der hier verfahren wird, um dem Kunstfreunde und dem Forscher ein erlesenes Studienmaterial zu bieten. Die Ausführung der Lichtdrucke ist bewundernswert, und die Ausstattung ist bis ins Kleinste überlegt, um diese Nachbildungen zu bester Wirkung zu bringen. Der bei den früheren Publikationen des Verlages übliche Aufdruck der Unterschriften auf die Kartons ist jetzt fortgefallen, und die Blätter — in Passepartouts — sind gewissermaßen behandelt wie Originalzeichnungen, sodaß auch durch diese Ausstattung die (für den Kunsthistoriker nicht ganz ungefährliche) Illusion, als habe man das Original vor sich, gefördert wird.

Die vorliegende Mappe ist die erste einer Reihe von Veröffentlichungen, die den Beständen der Hamburger Kunsthalle gewidmet sind. Gustav Pauli, der früher schon im gleichen Verlage die Zeichnungen des Bremer Kabinetts herausgab, hat jetzt ebenfalls die Auswahl getroffen und das Verzeichnis verfaßt. In einer Vorbemerkung weist Pauli darauf hin, daß die Zeichnungen im wesentlichen aus dem Vermächtnis des Hamburger Kunsthändlers Harzen stammen. So bedeutet die Mappe zugleich ein schönes Denkmal für die ausgezeichnete Sammeltätigkeit dieses Mannes. „Harzen gehörte zu jener selten gewordenen Art von Kunsthändlern, die das Hauptziel ihrer Tätigkeit nicht im Gewinn sehen, sondern in der inneren Bereicherung durch die fortgesetzte Beschäftigung mit der Kunst, wofür ihnen die geschäftliche Tätigkeit die materiellen Vorbedingungen gewähren mußte."

Die in der vorliegenden Mappe gegebene Auswahl enthält ausschließlich Niederländer und bringt eine ganze Reihe wertvoller Blätter, die — mit wenigen Ausnahmen — dem 16. und 17. Jahrhundert entstammen. Die Ordnung ist chronologisch nach dem Geburtsjahr der Meister. Die Reihe beginnt mit einer Silberstiftzeichnung des Gerard David. Dann folgt ein „Sündenfall" von Lucas v. Leyden, ein Blatt, das Pauli mit Recht der Spätzeit des Meisters zuweist. In der Eva wirkt gleichwohl immer noch die entsprechende Figur Dürers von 1504 nach! Mit der Jahreszahl 1563 versehen ist der große Entwurf für ein Fensterbild von Pieter Aertsen. Sehr dankenswert ist dann die Aufnahme der Ansicht von Florenz, die Hendrick van Cleef gezeichnet hat, und die Pauli zuerst in der Ztschr. f. bild. Kunst 1920 in starker Verkleinerung publiziert hat. Die eigentümliche Schönheit des Blattes kommt erst jetzt in der farbigen Wiedergabe des Lichtdrucks zur Geltung. Wichtig für die Baugeschichte St. Peters in Rom ist die folgende Architekturzeichnung, auf die zuerst Thode aufmerksam machte. Sie zeigt das Innere des Kuppelraumes in dem Zustande, wie er etwa bei Michelangelos Tode nach Fertigstellung des Tambours aussah.

Die vlämische Malerei des 17. Jahrhunderts ist durch Rubens, van Dyck (mit einer sehr interessanten, stürmisch bewegten Kompositionsstudie zu der frühen Gefangennahme Christi) und durch ein Stilleben von Jan Fyt vertreten. Rechnet man Brower zu den Vlamen, so wäre seine Zeichnung mit verschiedenen Studien gleich hier einzufügen. Diese Zeichnung gehört offenbar zu dem interessanten Skizzenbuch, von dem sich einzelne Blätter in Berlin, Dresden und London befinden. Bode in seiner kürzlich erschienenen Brower-Monographie bildet zwar diese letztgenannten Blätter ab, erwähnt aber die Hamburger Zeichnung nicht.

Von den holländischen Meistern tritt uns zunächst Buytewech entgegen mit der wichtigen 1617 datierten und signierten Zeichnung, die schon 1902 von Ad. Goldschmidt in seinem grundlegenden Aufsatz über den Meister publiziert wurde, in der vorliegenden Mappe aber erst in vollwertiger Reproduktion erscheint. Ungewöhnlich reich ist dann die Mappe an schönen Landschaftszeichnungen des 17. Jahrhunderts, die zu mancherlei Betrachtungen anregen. Kaum ein Blatt in dieser Reihe, das nicht durch ausgeprägte charaktervolle Behandlung reizt. Ich erwähne die lavierte Kreidezeichnung von Pieter Molyn, deren reiche tonige Abstufungen zu erstaunlicher Wirkung in der Wiedergabe gelangt sind. Oder das herrliche, farbig getönte Waldstück von C. Vroom in der Art, wie z. B. die Albertina deren mehrere besitzt. Endlich die dunkel-feurige Landschaft des Aert van der Neer, die wie ein früher van Gogh wirkt. Jan van Goyen ist durch drei vortreffliche Blätter aus verschiedenen Zeiten seiner Entwicklung vertreten (das frühe Blatt von 1624 keine Landschaft, sondern ein Bauernstück). Esaias

van de Velde erscheint mit einer, Cuyp und Rembrandt mit je zwei Landschaften. Bei Nr. 20 hat Pauli die Urheberschaft Rembrandts, wie ich glaube, mit Recht, bezweifelt. Der engeren und weiteren Rembrandtschule sind die beiden wirkungsvollen Darstellungen von Furnerius und Ruischer zuzurechnen. Endlich repräsentiert sich die klassische Zeit holländischer Landschaftskunst auch durch zwei unter sich sehr verschiedene Blätter von Jacob Ruisdael, von denen besonders die Dünenlandschaft die ganze große Art Ruisdaelscher Anschauung enthüllt. Weiter schließen sich an je ein Blatt von Roghman und Everdingen, und den Übergang zum 18. Jahrhundert vermitteln Hackaert und Jan van Huysum. So bietet diese Mappe dem Betrachter in sehr glücklicher Auswahl eine ganze Geschichte der holländischen Landschaftsmalerei, dargestellt in Handzeichnungen.

Von den übrigen bedeutenden Blättern seien noch hervorgehoben die bekannte Zeichnung Rembrandts zu seinem Hieronymus B 104. Man muß die ältere Abbildung bei Lippmann vergleichen, um die noch gesteigerte Qualität der Reproduktion in der Prestel-Mappe schätzen zu können. Ferner je eine Bauerndarstellung von Adriaen und Isaac van Ostade, ein in schwieriger Verkürzung gezeichneter weiblicher Akt von Backer und ein durch virtuose Behandlung und impressionistische Kraft ausgezeichneter „Hahnenkampf" von Hondecoeter. Mit ihren 36 Lichtdrucken gibt die Mappe von den Beständen der Hamburger Kunsthalle allein an niederländischen Handzeichnungen den vortrefflichsten Eindruck. Man muß dem Herausgeber wie dem Verlage dankbar sein, daß sie es verstanden haben, diese Schätze zu so wirkungsvoller Geltung zu bringen.

H. Jantzen

J. Huizinga, Herbst des Mittelalters. Drei Masken Verlag, München 1924.

Was Jacob Burckhardt für die italienische Renaissance geleistet hat, das gibt Huizinga für die nordische Spätgotik, den Versuch, einen Zeitabschnitt aus allen Quellen der Zeit als eine Einheit zu verstehen. Burckhardt arbeitet mit ähnlicher Methode und ähnlichen Mitteln, einer Reihung von Zitaten aus zeitgenössischen Quellen, deren Fülle, Entlegenheit, Auswahl eine jahrzehntelange Forscherarbeit und die Gründlichkeit des Gelehrten erschließen läßt, deren oft fast nüchterne Aufzählung den Positivismus des Historikers verrät und den Geschmack des Gelehrten, der die Objekte sprechen lassen möchte, nicht seine subjektive Idee. Und dennoch hält eine solche alles zusammen und eint sie zu einem Weltbilde. Hier freilich scheiden sich die Geister, und unterscheidet sich die Wirkung des einen Buches von der des anderen. Huizinga behandelt eine absterbende Epoche, den Herbst des Mittelalters, den Verfall einer höfisch geselligen, kirchlich symbolischen Kultur — Jac. Burckhardt eine aufgehende, das Werden des neuzeitlichen Individuums. Huizinga behandelt ein interessantes kulturgeschichtliches Problem, Jac. Burckhardt eine Weltanschauung. Huizinga nimmt Partei, um Dinge in besserem Lichte erscheinen zu lassen, als sie in früheren Vorstellungen vom finsteren Mittelalter erschienen. Er gibt in manchem Betracht eine Apologie, die Apologie des Kulturhistorikers, der Dingen Leben einflößt, die früher Formeln waren, der das Blut pulsieren fühlt, wo man früher nur das modische Kostüm sah. Er steigt von der Oberfläche in die Gründe hinab. Jakob Burckhardt ist Partei. Er fühlt die zeitgenössische Bedeutung des heroischen Individuums der Renaissance im Zeitalter, das Nietzsche gebiert, aber er verschweigt sie, er ist hart in seiner Objektivität; denn es genügt, mit der Tatsächlichkeit vergangener an den Nerv der eigenen Zeit zu rühren. Daher hat Huizinga mehr Raisonnement, und in diesem ist er stärker der Kritik ausgesetzt.

Man müßte freilich Spezialforscher sein, um auf allen Wegen dem Verfasser kritisch folgen zu können. Und schon ganz unmöglich ist es, den Inhalt zu referieren. Es seien nur einige Vorbehalte ausgesprochen, mehr in Form der Frage als des Zweifels und der Kritik.

Wir fragen:

Sind die Erscheinungen, die Huizinga für den Herbst des Mittelalters anführt, wirklich immer nur herbstliche oder nicht zum Teil allgemein mittelalterliche? Ich denke an die Charakterisierung der Zeit als einer alles unbedingt, ohne Nuancen und Zwischenstufen wertenden. Es ist immer alles ganz böse oder ganz gut, und alle Gegensätze stehen schroff gegeneinander. Sollten wir nach der bildenden Kunst urteilen, würden wir meinen, daß gerade im späten Mittelalter die Übergänge kommen, ein weicher Stil, das Verbindende, die Reflexe und gegenseitigen Beziehungen, kurzum etwas von Relativität, von Raum und Landschaft.

Dieselbe Frage läßt sich wie bei jeder Kulturcharakteristik vergangener Zeiten auch sofort so wenden. Sind immer mit den Beispielen die Äußerungen und die Kreise getroffen, die für eine Kultur bestimmend sind, oder nicht oft auch solche, die in den Niederungen der Kultur alte, dumpfe Bewußtseinszustände in Zeiten mitschleppen, in denen es an sich schon lichter geworden ist?

Die Tendenz Huizinga's geht auf den Nachweis, daß die Zeit des ausgehenden 14. und 15. Jahrhunderts im Norden — Frankreich, die Niederlande — noch voll ist von mittelalterlichen Tendenzen,

erfüllt von den Formalismen eines zum Spiel entarteten, militärisch zweckwidrigen Rittertums, von den Verstiegenheiten des Minnedienstes, den Nachtseiten religiöser Inbrunst in Hexenprozessen und den vertrockneten Begrifflichkeiten einer abgeschmackten Allegorie. Aber geht die Zeit wirklich darin auf und stehen daneben nicht Werte einer neuen, frischeren und unmittelbareren Naturfreudigkeit? Ist nicht hier zu sondern, was am Alten klebend, dem Pessimismus einer Zeit verfällt, — diesen hebt Huizinga besonders hervor — in der die alten Ideale keine Heimat haben, und was mit neuen Tendenzen vorwärtsstrebend, den Verfall des Alten herbeiführt, müssen wir nicht auch hier Traditionen und Revolutionen unterscheiden — kunstgeschichtlich gesprochen, Hubert und Jan van Eyck?

So hebt Huizinga die Freude des Volkes an Hinrichtungen und Aufzügen hervor, die auch in der bildenden Kunst einen Ausdruck gefunden. Aber steckt nicht darin ein Zeichen des Umschwunges von einer religiös pädagogischen und lehrhaften Kunst zu einer schaufreudigen und ereignisfrohen, eine Umschichtung auch der wertgebenden Schichten von den höfisch-priesterlichen zu den volkstümlich-bürgerlichen, demokratischen?

Huizinga widmet lange Ausführungen der Bedeutung höfischen Prunkes bei Trachten, an den Tafeln, bei den Festen, und sieht hierin die Macht der Vergangenheit, das Höfische. Aber liegt nicht hierin in verstärktem Maße mit dem Ende des Mittelalters auch ein Anfang, der Ersatz von Haltung, von höfischer Form durch käufliche, merkantile Werte, Prunk, Pracht, schöne Stoffe, bunte Trachten, phantastische Kostüme. Ist nicht auch hier viel von neuer sinnlicher Freude und neuer bürgerlicher Lebenshaltung als Übergriff auf höfische Verhältnisse verborgen?

Damit ist die Frage nach den Perioden dieses Herbstes des Mittelalters gegeben. Gerade dieser Prunkstil ist kunstgeschichtlich deutlich faßbar als ein Übergang von höfischer, zeremonieller Schmuckkunst zu individualistisch neuer Seh- und Naturfreude, von mittelalterlicher Idealität zu renaissancehaftem Materialismus und Anerkennung irdischer Werte — als Prunk- und Schmuckstil sicherlich ein Zeugnis alter, vergehender Herrlichkeit, als Arbeiten mit materiellen Mitteln ein Hinweis auf das Neue.

Und hier ist der Punkt, wo der Kunsthistoriker am wenigsten mit Huizingas Auffassung der Kunst, die sich um Jan van Eyck, Meister von Flémalle, Roger v. d. Weyden gruppiert, mitgehen kann. Gewiß muß sich auch diese Kunst mit mittelalterlichen Elementen, der kirchlichen Bestimmung der Kunst, dem Altarbild, gotischen Räumen (Madonnen in der Kirche), dem oben genannten Prunkstil, gotischen Faltensystemen, mittelalterlicher Typik der Personen abfinden. Umso stärker muß das Neue gewertet werden, die humane, intime Auffassung der Heiligen (Heilige zu Hause, im Gehäuse, in der Landschaft), die Verselbständigung des Raumes (Interieur und Landschaft), die novellistische Darstellung heiliger Szenen, die gemütlich genrehafte Auffassung, die liebevolle Versenkung in alles Kleine und Stillebenhafte. Gewiß wird man, auch wenn man die starken, malerischen Elemente des Helldunkels, farbiger Reflexe, landschaftlicher Bindung der Figuren (Heures de Turin) nicht übersieht, zugeben, daß die harte, zeichnerisch dingliche Behandlung aller Einzelheiten eine Nachwirkung der mittelalterlich figuralen und plastischen Darstellung ist. Aber daß diese jetzt sich in alles Existierende ohne Rücksicht auf seine kirchlich symbolische Bedeutung versenkt, das ist etwas so Neues und dem Mittelalter Entgegengesetztes, daß hier nicht von Herbst, sondern nur von einem blühenden Frühling gesprochen werden darf. Freilich nicht von Renaissance, denn wenn Huizinga in dieser die neue Klarheit und Heiterkeit des Geistes, die neue Schönheit und Bejahung des Irdischen sieht, dann ist diese dem hohen Mittelalter verwandter als dieser, dem Heimlichen und Vielfältigen, dem Landschaftlichen und Stimmungsvollen zugewandten neuen Kunst van Eycks, dem Auftakt zu der Kunst der großen Holländer, dem Zeitalter Rembrandts. Wie weit das auch für die andern Gebiete als die der bildenden Kunst gilt, vermag ich auch nach Huizingas Schilderung nicht zu entscheiden. Hier haben die Romanisten, Nationalökonomen, Historiker das Wort. Für die bildende Kunst aber gilt es, sobald man auf die neue Gesamteinstellung zur Welt achtet. Wenn Huizinga gerade in der bildenden Kunst den Pessimismus der Zeit vermißt, ist dann dieser Optimismus in ihr nicht zugleich ein Zeichen und Beweis einer neuen schöpferischen Freude, ein Bewußtsein der Entdeckung neuer Werte, der Freude am Individuum und der Welt?

Huizinga spricht einmal davon, daß seine ganzen Betrachtungen darauf abgelegt seien, die Kunst Jan van Eycks besser zu verstehen. Wir bedauern, hier am skeptischsten und kritischsten sein zu müssen, ohne im geringsten an dem Wert des Buches damit zweifeln zu wollen. Schon daß es ein gearbeitetes und geschriebenes Buch ist — der deutsche Verleger hat geglaubt, es illustrieren und dem Bilderbuchbedürfnis des deutschen Lesepublikums annähern zu müssen, hebt es über die übliche kunstgeschichtliche Literatur hinaus. Und daß es Fragen aufwerfen hilft und Weiterdenken erzeugt, ist das beste Zeichen des Zeugenden selbst. Es ist wieder einmal ein Buch.

Richard Hamann

Otto von Falke. Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance. Mit 600 Abbildungen. Julius Hoffmann, Stuttgart 1924.

Mit diesem Bande, der den beiden von Hermann Schmitz herausgegebenen inhaltlich vorangeht, wird ein Werk vollständig, welches das deutsche Möbel von der Frühzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in mehr als anderthalbtausend vorzüglichen Abbildungen zur Anschauung bringt. Die Zeit bis um 1600 hat in Otto von Falke den zuverlässigen und gründlichen Bearbeiter gefunden. Eine derartige Auswahl charakteristischer Denkmäler war nur dank souveräner Sachkenntnis möglich. Sie gibt auch dem Text ihr Gepräge. Mehr kann auf beschränktem Raum über den Tatbestand nicht mitgeteilt werden. Bereichert wird unsere Vorstellung insbesondere vom Möbel der vorgotischen Zeit. Die fünf Truhen des 12. Jahrhunderts aus S. Valeria ob Sitten im Rhonetal werden zum ersten Male veröffentlicht. In weiterem Umfange als bisher zieht der Verfasser Möbeldarstellungen auf Elfenbeinen und Miniaturen heran, ferner bäuerliche Möbel neuerer Zeit, sofern sie konservativ frühmittelalterliche Formen bewahren. Dabei hält sich Falke von romantischer Rekonstruktion einer Wohnungskultur fern, wie sie früher von Architekten für die romanische Epoche ersonnen zu werden pflegte. Die Feststellung, daß keine urgermanischen Elemente, es sei denn im Kerbschnitt, in den frühen Möbeln nachzuweisen, vielmehr Rom und Byzanz die Quellgebiete gewesen seien, kann nach unseren heutigen Kenntnissen nicht bestritten werden.

Daß das Chorgestühl beiseite blieb, läßt sich im Rahmen der vorliegenden Sammlung rechtfertigen. Aber der Ansicht des Verfassers, das Chorgestühl käme, weil „weniger Schreinerarbeit als Bildhauerwerk", für die Möbelgeschichte kaum in Betracht, kann ich nicht zustimmen. Über dem bildnerischen Schmuck dürfen der Aufbau der Gestühle und seine Wandlungen nicht übersehen werden, sie gehören zur Geschichte des Sitzmöbels, wenn auch als besonderes Kapitel.

„Von einem national begrenzten deutschen Möbelstil im hohen Mittelalter kann nicht die Rede sein" (S. VIII). Sollte das nicht an dem geringen Bestand erhaltener Möbel liegen? An anderer Stelle (S. XXIX) meint der Verfasser selbst, vielleicht könnten wir nur wegen der Spärlichkeit der Denkmäler keine scharfe Scheidung zwischen Süd und Nord im deutschen Mobiliar des hohen Mittelalters bemerken. Für Spätgotik und Renaissance wird diese Scheidung dann sehr deutlich, und das nun verhältnismäßig reichliche Material wird hiernach gruppiert. Wesentlich für die Verschiedenartigkeit im 15. Jahrhundert ist nach Ansicht des Verf.s der Werkstoff. „Es gibt in der Geschichte der technischen Künste kaum ein drastischeres Beispiel für den Einfluß auf die Stilbildung als den Unterschied in Bau und Verzierung der deutschen Eichen- und Nadelholzmöbel im 15. Jahrhundert. Es wäre vielleicht richtiger, statt von einem nördlichen und südlichen Stil, von einem Eichen- und Nadelholzstil zu sprechen" (S. XXX). Das gelte auch noch für das 16. Jahrhundert (S. XLII und XLVIII). Wird hier nicht die Rolle des Werkstoffs überschätzt? Gewiß, er verpflichtet zu einer ihm gemäßen Ausdrucksweise, aber doch nicht soweit, daß die Freiheit der Gestaltung verloren geht in Blick über das Bereich der Möbel hinaus lehrt: Zwischen den süddeutschen Schnitzaltären mit ihren großen Figuren und den niederdeutschen mit ihrer kleinfigurigen Besetzung besteht in maßstäblicher Gliederung und koloristischer Wirkung ein analoger Gegensatz wie zwischen süd- und norddeutschen Kastenmöbeln. Und selbst wenn man annehmen wollte, daß auch hier Weich- und Hartholz bestimmend gewesen sei, wie erklärt es sich, daß in der Baukunst ein wesensverwandter Unterschied vorliegt? Kommt es doch an einer norddeutschen Giebelfassade ebensowenig wie am norddeutschen Schranke zu einer klaren Abgrenzung von „Rahmen" und „Füllung", wohingegen in Süddeutschland — der „Fassadentischlerei" der süddeutschen Schränke entsprechend — die Struktur stärker betont wird. Und dies trotz gleichen Baustoffs! Wenn der Backstein an der Küste zu anderer Wirkung gebracht wird als in Bayern, die Sandsteingliederung eines Giebels in Bremen anders aussieht als in Franken, so geht ihre unterschiedliche Gestaltung durchaus überein mit der der Möbel. Hätte man in Franken Eichenmöbel gebaut, so würden sie zwar anders aussehen als die aus Nadelholz, aber sicherlich nicht so wie die norddeutschen. Kurzum: Der Hinweis auf den Werkstoff genügt nicht, um die künstlerischen Besonderheiten zu erklären. Daß sie sich auf verschiedenen Gebieten in einer verwandten Weise aussprechen, besagt, daß ihre gemeinsame Wurzel vielmehr in den Stammescharakteren zu suchen ist.

Meine Einwände beziehen sich auf Einzelheiten. Falkes Buch ist der bis heute beste Leitfaden durch diesen Abschnitt deutscher Möbelgeschichte. Eine Fülle neuer Beobachtungen und Forschungsergebnisse gibt ihm für alle künftigen Arbeiten grundlegende Bedeutung. Von wie vielen Einleitungen zu Abbildungswerken kann man das sagen! Die Ausstattung ist wie immer bei Julius Hoffmann vortrefflich. Den Photos sind Maßangaben beigefügt. Für eine Neuauflage wäre ein Ortsverzeichnis erwünscht.

A. Grisebach

Lucas van Leyden. Von Max J. Friedländer. Mit 104 Abbildungen auf 82 Tafeln. „Meister der Graphik".
Band XIII. Verlag von Klinkhardt u. Biermann in Leipzig.

Wenn es einmal unternommen werden wird, das Wesen des Manierismus zu deuten, wird die Beschäftigung mit dem Werke des Lukas van Leyden in mehr als einer Beziehung aufschlußreich sein. Er war der erste Vertreter jenes kühlen Formalismus, der die innere Erregtheit seelischen Miterlebens ablöste, die für die Kunst der späten Gotik charakteristisch gewesen ist. Für Lukas ist das Wesentliche eines Vorgangs der motorische Gehalt, in dem er sich manifestiert. Er ist ganz und gar unbeteiligt an dem seelischen Prozeß, der den Bewegungen zugrunde liegt, die er verbildlicht. Er erfaßt bewußt nichts als den motorischen Reflex, der den Augen sichtbar und den Mitteln der Darstellung zugänglich ist. Die Bewegung interessiert ihn, die Verschiebung der Dinge im Raume und ihre gegenseitigen Beziehungen. Es ist bezeichnend für seine Arbeitsweise, wie er für einen auferstehenden Lazarus und einen betenden König David dieselbe Modellstudie verwendet, und für seine Entwicklung, wie er um das Jahr 1508 — am Beginn — und im Jahre 1520 — auf der Höhe seiner Laufbahn — diesen König David gestaltet, wie er in der späteren Fassung die Figur zusammenhält, dem Kopf mühelos die Wendung nach der Tiefe gibt und, die himmlische Erscheinung in greifbare Nähe rückend, doch nun erst eine überzeugende Beziehung zwischen dem irdischen Beter und dem über Wolken schwebenden Engel herstellt. An die Inbrunst des Gebetes allerdings darf man bei Lukas nicht denken. Ihm ist jedes Thema nur Vorwand, und er war es, der es zuerst wagte, das Hauptmotiv aus der vorderen Bildzone überhaupt zu verdrängen, um nur den Reflex des Vorgangs in reich ausgebildeten Staffagefiguren zu zeigen, ein Kunstmittel, das der spätere reife Manierismus mit Vorliebe sich zu eigen gemacht hat. Wurde Lukas erst verhältnismäßig spät von dem Einfluß italienischer Kunst getroffen, so ist es erstaunlich, wie zwar sein Formengeschmack von Grund auf sich wandelt, wie aber die von allem Anfang rein formalistische Tendenz seiner Kunst nur eine Bestätigung erfährt. Seine Spätwerke wirken kalt, aber eben das war es, worauf Lukas immer abzielte, und wenn der heutige Betrachter sich gern seinen frühen Arbeiten zuwendet, so muß er sich darüber klar sein, daß er sich damit zu der eigenen Meinung des Künstlers in Widerspruch setzt, in dessen Werk sich eine schicksalhafte Wandlung nordischer Kunst spiegelt. Der Weg führte von Geertgen und Engelbrechtsz zu Bruegel und Rubens, und indem er an sich selbst arbeitete, hat Lukas zu einem guten Teile an der Entwicklung der Kunst in einem entscheidenden Zeitalter neuen Werdens tätig mitgewirkt.

In ihren Hauptzügen liegt die Entwicklung der Kunst des Lukas van Leyden klar zutage. Früh und Spät in seinem Werke scheidet sich deutlich, und durch reichlich inschriftliche Datierungen hat er selbst dafür gesorgt, daß auch einzelne Etappen seines Weges unbezweifelbar feststehen. Trotzdem war es nicht leicht, das gesamte Material erhaltener Stiche in überzeugender Weise chronologisch zu ordnen. Schwierigkeit bereitet vor allem der Beginn, da das überlieferte Datum der Geburt zusammen mit der ersten auf einem Kupferstich angebrachten Jahreszahl eine kaum glaubhafte Frühreife voraussetzen zwingt, und zudem die große Zahl der stilkritisch dem sicheren Jugendwerk anzugliedernden Arbeiten dem kaum dem Knabenalter Entwachsenen eine erstaunliche Produktivität zumutet. Es bleiben hier Fragen offen, die auch Friedländer in seiner klug abwägenden Art mehr klarlegt als zu lösen unternimmt. Es bieten sich Möglichkeiten der Erklärung, aber keine will ganz befriedigen. Trotz dieser Unsicherheit des Beginnes gelingt eine vollkommen überzeugende Gruppierung des gesamten Materials. So wie Friedländer die undatierten Stiche mit den durch Datierung gesicherten in eine chronologische Reihe bringt, ergibt sich das lückenlose Bild eines Werdeganges, der ebenso in sich verständlich erscheint, wie die entscheidenden äußeren Einflüsse zuerst durch den Eindruck Dürerscher Kunst, dann durch die Berührung mit Jan Gossaert an ihrer Stelle deutlich werden. Die vortrefflichen Lichtdrucke nach Kupferstichen und Holzschnitten Lukas van Leydens wird man um so dankbarer begrüßen, als gute Originaldrucke des Meisters nicht häufig sind, manche seiner Blätter überhaupt zu den größten Seltenheiten gehören. Sowohl was die Qualität der Abbildungen, wie den einleitenden Text betrifft, zählt der neue Band zu den am besten gelungenen in der Reihe der „Meister der Graphik".

Glaser

Otto Homburger. Museumskunde. 124 S. mit 28 Abb. und 6 Skizzen im Text. Ferdinand Hirth, Breslau 1924 (Jedermanns Bücherei).

Otto Homburgers Buch, das neuerdings in der von Wilhelm Waetzoldt herausgegebenen Abteilung „Bildende Kunst" des universal angelegten Hirthschen Unternehmens erschien, macht, wie aus dem Vorwort des Verfassers hervorgeht, keinen Anspruch auf Belehrung der Fachleute, sondern wendet sich an den weiteren Kreis aller am Museumswesen interessierten Gebildeten. Ist schon der leitende Gedanke an sich sehr glücklich, einmal in knapperem Rahmen die Ergebnisse der vielschichtigen Spezial-

literatur dieses Gebietes zusammenzufassen — ein handliches Buch dieser Art gab es bisher noch nicht — so verdient nicht minder die besonnene Art, in der Homburger dem Stoff zu Leibe geht, die volle Anerkennung auch der Fachgenossen. Die Gliederung der Materie ist einleuchtend. Voran geht ein instruktiver Überblick, in welchem die Vorläufer und die Entwicklung des modernen Museumswesen geschildert werden. Dann tut sich die vielgestaltige Welt der Museen selber vor uns auf, gegliedert in die beiden großen Hauptgruppen, kulturhistorische Museen und Kunstmuseen. Ein drittes, sehr interessantes Kapitel beleuchtet die Museen nach Herkunft und Unterbringung, und zum Schluß kommen „die praktischen Aufgaben der Museen" gebührend zum Worte.

Die Weise, in welcher Homburger im zweiten, dem Hauptkapitel, die verschiedenen Museumsspezialitäten gliedert, scheint durchaus zweckmäßig. In der zweiten Gruppe, der der Kunstmuseen, dürften aber m. E. die Münzkabinette, die Verfasser vom Thema ausschließen zu müssen glaubt (S. 58 unten) nicht fehlen, sondern wären etwa hinter den Kupferstichkabinetten aufzuführen. Zwar haben die großen Institute jener Art vorwiegend wissenschaftliche Zwecke und stehen zur historischen Disziplin in enger Beziehung, andrerseits aber bergen sie höchste künstlerische Werte wie z. B. die griechischen Münzen, die römischen Medaillons, die Medaillen. Es gibt sogar eine sehr wertvolle Sammlung der Art, die der Hamburger Kunsthalle, welche ausschließlich nach künstlerischen Gesichtspunkten aufgebaut ist.

Sehr beherzigenswert erscheint mir — um noch ein Detail herauszugreifen — die Stellung, welche Homburger zu der etwas heiklen Frage der Gipsmuseen einnimmt (S. 40 ff.). Gerade hier zeigt sich m. E. besonders deutlich die Unvoreingenommenheit des Verfassers. Es gehört Mut dazu, um wie er Vorurteilen entgegenzutreten, die selbst in Fachkreisen nicht selten sein sollen. Der klar angelegte, sehr lesbare Text des Homburgerschen Buches ist von einer hübschen Auswahl von Abbildungen — meist Interieurs aus Museen — begleitet, auch ist durch eine gut ausgewählte Literaturübersicht für diejenigen Leser gesorgt, welche sich eingehender mit dem Thema beschäftigen möchten.

Hans Börger

Wilhelm von Bode. Bertoldo und Lorenzo dei Medici. Freiburg i. Br. Pontos Verlag, 1925.

Bertoldos Nachruhm hat schwer darunter zu leiden gehabt, daß Vasari ihn keiner eigenen Lebensbeschreibung für würdig hielt — ihn einmal als Schüler Donatellos, das andere Mal als Lehrer Michelangelos und Torrigianos nennt. Offenbar war zwei Generationen nach Bertoldos Heimgang selbst an der wesentlichsten Stätte seines Wirkens nur noch eine unbestimmte Kunde erhalten.

Sind die Nachrichten über das Leben des Meisters recht dürftig geblieben, auch diese nur aus seinen späteren Jahren, so ist die Erkenntnis seines Schaffens unendlich fruchtbarer gewesen. Drei Männer haben sich hier besonders verdient gemacht: Courajod, indem er die einst von Michiel in Padua beschriebene, signierte Bronzegruppe im Wiener Museum wiederentdeckte, Tschudi, der von dem großen Relief der Reiterschlacht ausgehend, mehrere andere, in Florenz bewahrte Reliefs mit glücklicher Intuition ihrem richtigen Urheber zurückgab, und endlich Bode, der in vieljähriger Forschung ihm eine Reihe von Medaillen, Plaketten, Reliefs und Statuetten zuweisen konnte. Die Resultate legt er uns noch einmal abschließend vor und bildet sämtliche Arbeiten, die er auf Bertoldos Namen zu vereinigen gewußt hat, zu bequemer Überprüfung in diesem schön ausgestatteten Band ab.

Alle Werke Bertoldos geben ihn als einen humanistisch stark beeinflußten Künstler zu erkennen. Von einigen wenigen Reliefs abgesehen, in denen das Madonnenthema und die Passion Christi im engen Anschluß an Donatello behandelt sind, ist alles andere antikischer Art: wie er in der „Reiterschlacht" einen noch im Camposanto in Pisa erhaltenen römischen Sarkophag weitgehend benutzt hat, so zeigt er sich fast überall von antiken Gedanken und von antiker Form inspiriert. Besonders deutlich tritt das in der Serie der runden Plaketten zutage [1]), die z. T. schon von Molinier zusammen-

[1]) Es sei mir verstattet, für diese ein paar Hinweisungen zu geben, die sich von einem mit der archäologischen Forschung besser vertrauten gewiß wesentlich bereichern ließen. Schon Bode weist darauf hin, daß das „Opfer vor dem Marstempel" (S. 45) von der Antike hergenommen ist. Bertoldo hat die gleiche Komposition benutzt wie Raphael im Karton des „Opfers in Lystra", wahrscheinlich ist es das Relief jetzt in den Uffizien, einst Villa Medici in Rom (also alter Medicibesitz?), vgl. Reinach, Repertoire des bas-reliefs III, 43. Nur die Figur mit der Opferschale ist hinzugefügt, ähnliches findet man auf Reversen der Kaisermünzen. Auch die kalydonische Jagd (S. 43) findet sich auf einem Sarkophag der Uffizien (Reinach III, 34); Bertoldo hat die weibliche Figur — Atalante? — hinter den Meleager geschoben, rechts Figuren (selbständig?) hinzugefügt. Den „Tod des Meleager" wird man durch Vergleich mit einem Rospigliosi-Sarkophag, der wörtlich kopiert ist (Reinach III, 316) als „Tod des Adonis" zu deuten haben; wichtig übrigens diese Benutzung, weil damit das Bekanntsein eben dieses Reliefs schon im 15. Jahrhundert erwiesen wird (alle anderen — vgl. Robert, Antike Sarkophagreliefs

gestellt und einem „Meister der Orpheussage" zugeschrieben worden sind. Kein Wunder bei einem Künstler, der intimer Hausgenosse des Lorenzo dei Medici gewesen ist: auf der Medicaeervilla in Poggio ist er gestorben. In dem wertvollen Brief, dem wir diese Kunde verdanken, sagt der Schreiber bezeichnend von Bertoldo „il quale sempre col magnifico Lorenzo faceva cose degne". Bekannt genug die Tatsache, daß der Medicaeer ihm die Aufsicht über seine Antiken im Garten von San Marco übertragen hatte, wo er eine Art Kunstakademie einrichtete: Michelangelo hat hier den ersten Unterricht als Bildhauer genossen.

Mit Recht also durfte Bode im Titel seines Buches auf diese enge Verbindung hindeuten und den Untertitel wählen „Die Kunstpolitik des Lorenzo il Magnifico im Spiegel der Werke seines Lieblingskünstlers Bertoldo di Giovanni". In anregender Weise ist darauf hingewiesen, welche Fülle von Inspiration dem Künstler von seinem Gönner zuteil geworden ist; man darf gewiß sagen, ohne diesen, in dessen engster Umgebung er Jahrzehnte seines Lebens verbrachte, würde der Künstler nicht der geworden sein, der er ist.

Klar gegliedert in seinen Teilen, deren jeder eine der Kunstformen, in denen Bertoldo sich versucht hat, gesondert behandelt, wird der Stoff vor dem Leser ausgebreitet. Man kennt die lebendige, anschauliche Darstellungsweise des Verf. zur Genüge, als daß es nötig wäre, besonders darauf hinzuweisen; aber man kann die Bewunderung nicht unterdrücken, daß er sich diese Frische der Darstellung bis in die hohen Lebensjahre bewahrt hat. Die polemische Note tritt fast ganz zurück, nur im vorletzten Kapitel, das von den „fraglichen und irrtümlich Bertoldo zugeschriebenen Werken" handelt, tritt er einmal nachdrücklich den haltlosen Zuschreibungen eines berühmten italienischen Fachgenossen entgegen.

So ist diese Arbeit das für lange Zeit abschließende Werk über den Bronzebildner und mit seinen Ausblicken auf die Sphäre, in der er gewirkt hat, zugleich ein wichtiger Beitrag zum Verständnis dieser kulturgeschichtlich so unendlich bedeutsamen Epoche. Gronau

Le Meraviglie dell' arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti . . . descritte da Carlo Ridolfi. Herausgeg. von Detlev Freiherrn von Hadeln. Parte seconda. Berlin, G. Grote, 1924.

Zwischen dem Erscheinen des ersten Bandes, über den ich s. Zt. an dieser Stelle — Bd. 38 S. 189 — berichtet habe, und des zweiten liegt ein volles Jahrzehnt; um so freudiger wird jeder Fachgenosse die endliche Vollendung dieser Publikation begrüßen: ist es doch die erste wissenschaftliche Ausgabe der unentbehrlichen Quellenschrift, und zugleich die definitive. Die Folgezeit wird nur noch hier und da kleine Zusätze zu machen haben.

Die Bearbeitung dieses zweiten Bandes bot unendlich viel größere Schwierigkeiten, weil nur noch ein Künstler darin behandelt wird, für den wissenschaftliche Vorarbeit getan ist: Tintoretto. Die große Masse aber gehört jener Schaar an, für die sich in der neueren Zeit noch kein Bearbeiter gefunden hat; viele sind darin mit verklungenen Namen: wer weiß etwas von Gambarato, Dolobella oder Bassetti? Um so mehr lernt man die Arbeitsleistung, die der Herausgeber getan hat, schätzen, der überall die Daten nachgeprüft, die Gemälde an Ort und Stelle aufgesucht hat oder wenn die Kirche, die sie barg, nicht mehr besteht, nachzuweisen bestrebt ist, bis wann ein Kunstwerk noch in der Literatur vorkommt. Auf keine billig zu stellende Frage bleibt er die Antwort schuldig, und wenn es doch der Fall ist, so darf man sich versichert halten, daß darüber eben nichts mehr zu eruieren ist.

Außerordentlich wertvoll die drei Indices am Schluß: der Künstler, der Standorte und (besonders dankenswert) der von Ridolfi erwähnten Bildnisse. Die ganze Sauberkeit und Reinlichkeit der Arbeitsmethode des Herausgebers ist in diesen Verzeichnissen zu erkennen.

Wir schulden ihm und dem Verlag Dank für eine Leistung, welche dazu beitragen muß, der deutschen Wissenschaft im Ausland ihren alten Rang wiederzuschaffen. Gronau

II, Tafel II und III — weichen bemerkenswert ab). In dem „Tod des Orpheus" (S. 39) wird man Züge finden, die auch auf einem italienischen Stich der Zeit vorkommen; es ist derjenige, den Dürer gekannt und kopiert hat; offenbar liegt auch hier ein antikes Vorbild zugrunde (ich merke an, daß der laufende Putto, den man von Dürers „großer Eifersucht" her kennt, sehr ähnlich auf dem Bertoldo zugeschriebenen Relief in Wien — S. 112 — vorn rechts vorkommt). — Diese Gruppe der Plaketten verdient noch ein genaueres Studium hinsichtlich der Vorbilder.

RHEINISCHE KUNST DURCH DIE JAHRHUNDERTE

BRUCHSTÜCKE EINES VORTRAGES VON

CARL NEUMANN (HEIDELBERG)

Mit 2 Abbildungen

Vorbemerkungen

Die Jahrtausendfeiern am Rhein (925—1925) haben der Kunstbetrachtung reichen Anlaß gebracht, den Blick auf die Westmark des Reiches einzustellen und gegenüber deutscher Gesamtkunstgeschichte einen Anlauf zu einer Teilgeschichte deutscher Kunst zu nehmen. Man würde es nicht Geschichte eines Stammes nennen, dergleichen für die Literaturgeschichte das große Werk von Josef Nadler, stark voreingenommen und gewaltsam, aber geistreich und mannigfach belehrend, versucht hat (zweite Auflage eben im Erscheinen). Aber es ist gewiß, das der Rheinstrom im Westen eine die getrennte alemannische und fränkische Stammesart verbindende Straße bildet, die man zwar nicht als geographische „Bedingung" bezeichnen darf, die aber, im geschichtlichen Ablauf gefördert und gehemmt, ihre besondere Rolle spielt. Nun haben, so viel wir sehen, in der Literatur dieses Kreises die meisten sich auf den Rhein von Mainz bis Holland, genauer gesagt: auf die Preußische Rheinprovinz, beschränkt, so P. Clemen in „Tausend Jahre deutscher Geschichte und deutscher Kultur am Rhein", herausgegeben im Auftrag des Provinzialausschusses der Rheinprovinz von Aloys Schulte, Düsseldorf, Schwann, 1925. So Renard in der ausgezeichneten zweibändigen „Geschichte des Rheinlands von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart", herausgegeben von Joseph Hansen für die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde, Essen, Baedeker, 1922. So auch der kleine Beitrag von Lüthgen, rheinische Kunst, bei Michel Becker, das Rheinlandbuch, 1924 [1]). Dagegen hält den Blick auf den gesamten deutschen Rheinlauf gerichtet R. Kautzsch in „Frankreich und der Rhein". [Vorlesungen an der Universität Frankfurt; Schriftenreihe des wissenschaftlichen Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich.] Frankfurt a. M. Englert und Schlosser, 1925. Auch Leo Bruhns' kleines Buch: Die deutsche Seele der rheinischen Gotik. Freiburg i. B., Urbanverlag, 1924.

Die Heidelberger Universität hat auch ihrerseits im Winter 1924/25 zwölf Vorträge über das Rheinland veranlaßt. Wir haben diese Vorträge Heidelberger Professoren, die gleich den genannten Büchern das Gesamtgebiet der geographischen und wirt-

[1]) Die Bezeichnungen „Rheinland" und „Rheinländer" sind modern. Die gesamte ältere Zeit kennt sie nicht. Unter diesem Titel hat Joseph Hansen 1925 eine Schrift (Sonderabdruck aus Koetschaus Westdeutschen Monatsheften I) veröffentlicht, die durch das Überzeugende der historischen Feststellungen wie durch die Klarheit der politischen Erkenntnis und Absicht gleich bemerkenswert ist.

schaftlichen, geschichtlichen, kunst- und kirchengeschichtlichen, literaturgeschichtlichen und politischen Bereiche umfaßten, nur zum Teil herausgegeben. Und so möchte ich aus meinem Fach und meiner Kenntnis des Gegenstandes, ohne den Vortrag mit seinen Lichtbildern im Druck zu wiederholen, in aphoristischer Form einige Betrachtungen und Ergänzungen auswählen und dem Nachdenken unterbreiten [1]). Noch sei ein Wort zur Methodik der Forschung an den Anfang gestellt.

Die Kunsthistorie kommt aus der Schulgewohnheit formaler und stilkritischer Betrachtung. Die Grenzen dieser ausgezeichneten Methoden kann man am besten und am sachlichsten mit dem Fall unseres Ahnen Vasari aufzeigen, da er, die Große Holzschnittpassion Albrecht Dürers besprechend und des großen Stilunterschieds zwischen den sieben älteren und den fünf jüngeren Blättern gewahrwerdend, in Seelenruhe entscheidet, nur diese jüngeren (von italienischem Einfluß gestalteten) Blätter seien von Dürer. Die andere Hälfte sei unecht. Wir setzen diese Warnungstafel für alle, die glauben, bloß Stilkritik sei Kunstwissenschaft, wörtlich hierher: „a noi non pare verisimile che siano opera di lui (die sieben älteren Schnitte Dürers), attesochè sono mala cosa, e non somigliano nè le teste nè i panni nè altra cosa la sua maniera. Onde si crede, ahe siano state fatte da altri dopo la morte sua per guadagnare, senza curarsi di dar questo carico ad Alberto". (Vita di Marcantonio Bolognese, ed. Milanesi, V 402.)

Sozusagen über Nacht ist in den geruhigen Betrieb der Schule das Wunschbild der „Geistesgeschichte" eingebrochen. Man mag über Geistesgeschichte denken, wie man will: es ist keine Sache für junge Leute, die aus Dissertationen ihr Erstlingsbuch formen. Ich muß mir schon die persönliche Bemerkung gestatten, daß ich von jeher in meinem Seminar bei Referaten und Dissertationen die „kulturgeschichtliche Einleitung", wie man es früher nannte, gestrichen und glatt verboten habe. Was herauskommt, wenn junge Menschen, die am Studium von Gewandfalten, von flächigem oder räumlichem Vortrag erzogen worden sind, plötzlich in allgemeingeschichtliche Umweltsfragen und Zeitpsychologien hineintaumeln und darüber orakeln, ist schlimm zu erleben. Es fehlt diesen Fachjüngern jede Voraussetzung und Kenntnis der geschichtlichen Ablaufs- und Ideenwelt, über die man nicht schnell aus einigen Büchern sich das „Nötige" zusammenlesen kann, sondern über die man nachgedacht und studiert haben muß. Vor allem fehlt auch die wichtige Erkenntnis, die für den Einzelfall der italienischen Renaissance Jakob Burckhardt an bekannten Stellen seiner Kultur der Renaissance in Italien so ausdrückt: „die Bewegung in der Bildung geht durchaus der analogen Kunstbewegung voran. Von der Nencia, der Schilderung bäuerlichen Kleinlebens durch Lorenzo Magnifico dauert es wohl achtzig Jahre bis zu den ländlichen Genremalereien des Jacopo Bassano und seiner Schule." Ja, dieser vorsichtige Empiriker Burckhardt geht so weit, es als durchgehendes Gesetz der Renaissance zu bezeichnen, daß die Bildung vor der Kunst diesen zeitlichen Vorsprung aufweise.

[1]) Es mag nicht überflüssig sein, zu bemerken, daß der Vortrag in allen Teilen zeitlich der glänzenden Kölner Jahrtausendausstellung vom Sommer 1925 voranging. Für den Zusammenhang meiner Gedanken über deutsche Kunst darf ich auf meinen Aufsatz im „Grundriß der Deutschkunde" I 205—258, Leipzig, Teubner, 1926, verweisen. (Herausgeber: Panzer und Hofstätter.)

An diese Beobachtung, dieses „Gesetz" zu erinnern, ist nicht unangebracht, wo in kunsthistorischen Urteilen und Vergleichungen zu häufig ein synchronistischer Parallelismus zwischen Kunstleistungen und historischen Ereignissen und Zuständen unbedacht vorgetragen und vorausgesetzt wird.

Wir lassen die römische Provinzialkunst am Rhein, die durch den Schutt der Völkerwanderung von der deutschen Kunst am Rhein getrennt ist, beiseite, aber auch die karolingische und ottonische Zeit, da ihre Denkmalerhaltung unzusammenhängend ist und Rekonstruktionen fordert. Wir beginnen aber unsere aphoristischen Bemerkungen mit dem Hinweis auf eine grundlegende historische Arbeit, die man fast nirgends mehr genannt findet, und die vielleicht der genialste Essai über ein Stück mittelalterlicher deutscher Geschichte ist, den großen Aufsatz von Karl Wilhelm Nitzsch, dem Historiker der Berliner Universität († 1880): „Die oberrheinische Tiefebene und das Deutsche Reich im Mittelalter" (zuerst gedruckt in Treitschkes Preußischen Jahrbüchern, 30 (1872), dann wieder in Nitzschs Deutschen Studien, 1879, S. 125—203).

Wir flechten in die folgende Betrachtung einige Grundgedanken von Nitzsch ein.

Vom 9. bis 13. Jahrhundert war die Rheinlinie die Mittelachse Deutschlands. Noch war das linksrheinische Gebiet von St. Gallen bis Nymwegen unbestritten; noch hatte sich die östliche Kolonisation rechts der Elbe und die Donau hinab (die Kerne von Preußen und Österreich) nicht ausgewirkt. In dem wesentlich agrarischen Deutschland vor den letzten Rodungen seiner Wälder und Trockenlegungen seiner Moore war der Oberrhein von Basel bis Bingen die Kornkammer Deutschlands, ergänzt vom Weinbau. Indem die ottonischen Kaiser im Westen in Köln ihren Stützpfeiler suchen, geht mit Saliern und Staufern der Schwerpunkt der Verwaltung ihrer Domänen und Pfalzen an den Oberrhein hinüber. Das wichtigste politische Vermächtnis stammt dennoch von den Ottonen, jene eigentümliche Verwaltungs- und Herrschaftsverbindung von Reichs- und Kirchengut und Hausmacht, die man die Ottonische Verfassung nennt. Diese Zusammenarbeit von Kirchenstaat und weltlichem Territorium hat sich über Investiturstreit und Wormser Konkordat bis zum Ende der Staufer gehalten, und so hat die Kaiserherrlichkeit, die im Rheingebiet am sichtbarsten war, den rheinischen Kirchenstaaten, die an der Reichspolitik mitarbeiteten, eine Festigkeit gebracht, die ihnen drei Kurfürstenstellen und dem Rhein überhaupt (da die Pfalzgrafschaft am Rhein eine Weile staufisch war) die Mehrheit von vier Anteilen im späteren Kurfürstenkollegium vererbte. Um sich die politischen Genossen nicht über den Kopf wachsen zu lassen, haben schon die Salier die bekannte städtefreundliche Haltung angenommen, die am Portal des Speierer Doms in der (nicht mehr vorhandenen) Goldinschrift wie auf den marktseitigen Bronzeflügeln des Mainzer Doms in eherner Sprache die Privilegien der Speierer und Mainzer Kaufleute verkündete. Daß der Speierer Dom Grabstätte der Salier und Staufer wurde, ist nur ein Teilstück des historischen Zustandes, der für jene Jahrhunderte die Kraft des Reichs und seiner praktisch-politischen Arbeit in den Rheinbereichen beruhen ließ. Die große Kunsttätigkeit dieser Lande hatte nur zum Teil künstlerisch-artistische oder religiöse Wurzeln: in Wahrheit war sie der Aus-

druck der größten politischen „Repräsèntation" Mitteleuropas. Die politischen Hauptfiguren neben den Kaisern jener Zeiten waren eben die Erzbischöfe Christian und Konrad von Mainz, die Erzbischöfe Rainald und Philipp von Köln. Wir sprechen einen Augenblick vom Dom in Speier, vom Dreikönigsschrein in Köln. Die ungeheure Größe der zu überbauenden Fläche in Speier, dieser Kolossalmaßstab ist von Heinrich III. (1039—56) bestimmt worden; die Frage der Überwölbung eines so großen Baues ist deshalb von besonderer Bedeutung. Wenn am Dom in Pisa die Materialpracht und der dekorative Reichtum blendet, kann denn im Ernst bezweifelt werden, daß die Rheinansicht des Speierer Doms (die leider durch Baumwuchs verunstaltete) an monumentaler Erhabenheit und Ernst des Baugedankens den Pisaner Dom tief hinter sich läßt? In Wucht und Organik des Baues ist es das größte Denkmal, das sich das alte Reich gesetzt hat. Ganz anders und höchst eigenartig ist das zweite Denkmal. Vielleicht gibt es nur zwei Orte, an denen der Mensch von heute die Mystik des alten Reichsgedankens empfinden und erleben kann, die Schatzkammer der alten Wiener Hofburg, die die Reichskleinodien verwahrt und in geheimnisreich künstlichem Licht zur Schau stellt, und die Schatzkammer des Kölner Doms. Man mag angesichts des Dreikönigsschreins, der 1,80 Meter lang und wie eine dreischiffige Basilika gebildet ist, folgende Betrachtung anstellen: wenn heut ein besiegtes Volk am Boden liegt, nimmt man ihm ungezählte Milliarden ab, man reißt Landfetzen aus seinem Leib, man raubt seine Kolonien und dgl. Als Barbarossa 1162 die oberitalienische Hauptstadt Mailand erobert hatte, wurde den Besiegten ihr wertvollst geachtetes Kapital, ihr wehrkräftigster Talisman, die Gebeine der heiligen drei Könige, genommen und der Kölner Kirche überlassen. Dies war das geistliche Kolorit des Mittelalters: indem Köln diese wunderwirkenden Reliquien zu seinen übrigen Reliquienschätzen hinzugewann, wurde es zum deutschen Rom. Das Land der Varusschlacht hat damals den Primat der weltlich-geistlichen Macht an sich genommen. Es gibt viele kostbare Reliquienschreine von Westfalen über den Rhein zur Maas und bis Flandern. Aber der Dreikönigsschrein ist einzig. Weniger wegen seiner Größe als wegen der sonst nie erreichten künstlerischen Eigenschaft. Mag manches für die kritische Betrachtung unklar bleiben, nachdem dieses kostbare Stück in Notzeiten auseinandergenommen und darnach unsicher restauriert worden ist: die freiplastischen Figuren der Propheten sind dermaßen überzeitlich, daß sie nach einem großen Künstlernamen rufen. Die Analogien mit dem bezeichneten Klosterneuburger Altar stützen sich auf das Schmelzwerk, und dieses ferne österreichische Stück hat keine Freiplastik. Aber seine Bilddarstellungen sind ähnlich einzig an künstlerischer Vollendung, und das mag neben den andern Gründen entschuldigen, den Namen des Nikolaus von Verdun, eines Lothringers, für den Dreikönigsschrein in Anspruch zu nehmen. Sicher gehören viele von den Sitzgestalten dieses Schreines, in denen die Goldpracht durch künstlerischen Adel übertroffen wird, zu den höchsten Äußerungen unseres plastischen Vermögens.

Der Glanz der spätromanischen deutschen Kunst hat zeitlich um ein paar Jahrzehnte den Sturz des staufischen Kaisertums überlebt. Diese Kunst ist in Architektur und in Plastik ihrem Wesen nach — auch wo die Bildhauerwerke in bereits go-

tischem Bau sitzen — staufisch und romanisch. Wenn man mit Recht die Chorpfeilerfiguren des Kölner Doms, die dem 14. Jahrhundert angehören, als typisch-gotisch bezeichnet, so führt von diesen kein stilistisch gangbarer Weg zu den Werken der Plastik des 13. Jahrhunderts von Straßburg und Naumburg zurück, und es hat keinen vernünftigen Sinn, diese deutschen Werke wegen französischer Stilanregungen als frühgotisch zu bezeichnen. Es ist just die Stelle, wo bei den Fachleuten bis heute die größte Unklarheit und Verwirrung herrscht. Daß der Straßburger „Ekklesiameister" mit Chartres zusammenhängt, bestreitet kein Mensch. Dennoch ist dieses Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge der letzte Abglanz des fürstlichen Gesellschaftsstils des hohen (feudalen) Mittelalters. Bildlich gesagt: es ist der bildkünstlerische Abdruck der Szene im Nibelungenlied, „wie sich die zwei Königinnen vor der Tür des Münsters schalten", der staufisch höfische Sinn für Anstand und Maß, der die altgermanische Wildheit des leidenschaftlichen Streits bändigt. (Hierzu das Urteil von Kautzsch, das den deutschen Charakter der zwei Figuren hervorhebt, a. a. O. S. 100.) Wollte man die Ansätze zu gotischer Schwingung in den Straßburger Figuren gegen die Zuteilung zur Spätromanik anführen, so wäre zu erwidern, daß auch die Verschlankung und der Trieb des Vertikalismus spätromanisch begegnen[1]).

Die Architektur des 13. Jahrhunderts am Rhein wird nun fast allgemein spätromanisch genannt. Den ausgezeichneten bekannten Charakterisierungen setzen wir an dieser Stelle nichts hinzu. Sie Übergangsstil zu nennen, ist ein wissenschaftlicher Unfug (vgl. auch Clemen a. a. O. S. 127 und 133). Der Fall liegt genau wie in der sogen. Frührenaissance in Deutschland, die, nachdem sogar Wölfflin in seiner bekannten Münchener Akademierede sie als spätgotisch angesprochen hat, kaum anders denn als Spätgotik einzuordnen ist.

Das lange Fortleben des romanischen Stils in Deutschland entspricht dem Vorwalten des kontinentalen, agrarisch gearteten Zustandes unserer politisch-wirtschaftlichen Kultur, die auch am Rhein nur langsam sich wandelt. Mitteleuropa war noch nicht seewärts umgestellt. Daß gerade die elsässische Bauweise nicht den geringsten Beweis für eine Grenzlandkunst, für ein Zwischenland zwischen Deutschland und dem bereits gotischen Frankreich liefert, daß der Elsässer Kirchenbau im 13. Jahrhundert völlig konservativ-romanisch und deutsch ist, hat Dehio, der sonst so gern „Einflüsse" witternde, längst festgestellt.

Und so erscheint, im ganzen gesehen, die romanisch rheinische Kunst des damaligen Mittelpunktes des kaiserlich deutschen Mitteleuropa als ihr stärkster, monumentalster, repräsentativster Ausdruck. Hier hat die Kunst die dauernden Zeugnisse für Glanz und Wohltat des mitteleuropäischen Kaisertums geschaffen, Zeugnisse, die nachmals in der Poesie durch Dantes Sehnsucht nach dieser Monarchie erhärtet worden sind. Dieser italienische Genius ist der Kronzeuge unserer Legitimität, das Siegel und die Rechtfertigung der nationalen Berufung und Größe Deutschlands im Mittelalter geworden.

---

[1]) Wilhelm Pinder hat jetzt, wie ich sehe, das gleiche gesagt und die Plastik des 13. Jahrhunderts für romanisch erklärt. „Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts" S. 10f. Vielleicht hilft uns, die Einsicht bessern.

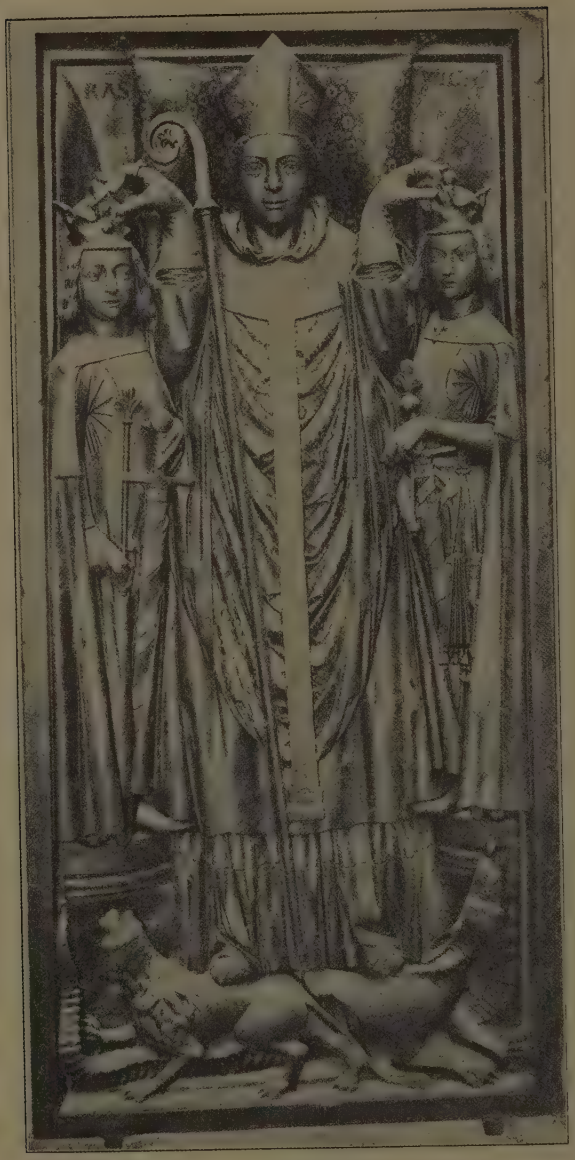


Abb. 1. Siegfried III. von Eppstein, Erzbischof von Mainz, † 1249.

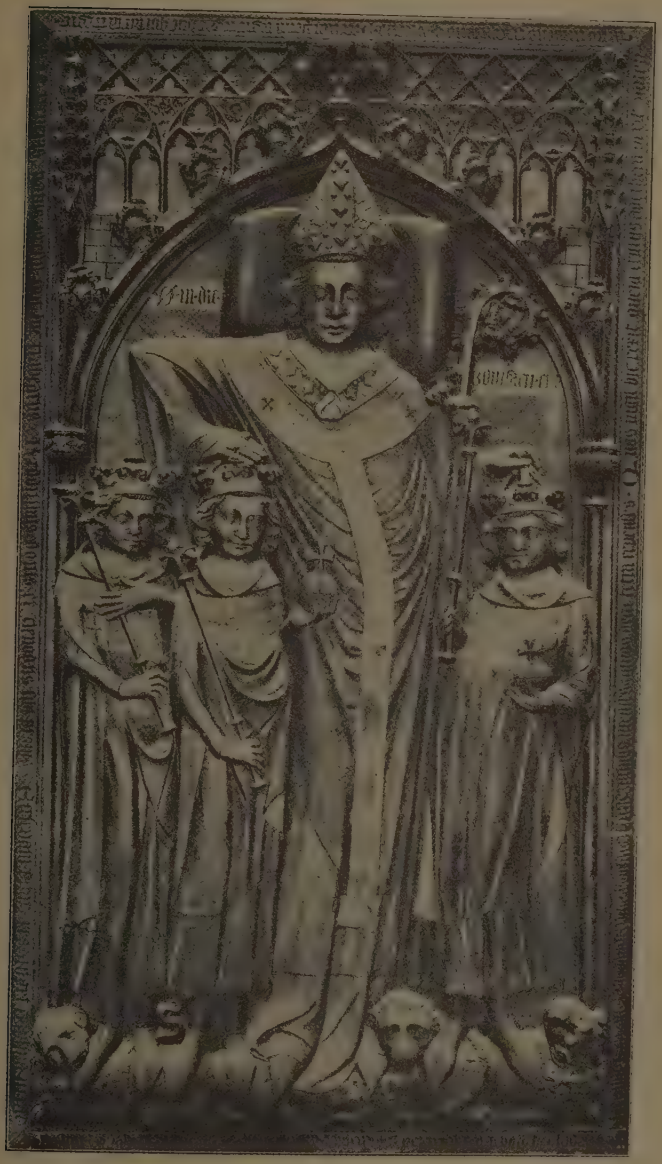


Abb. 2. Peter Aspelt, Erzbischof von Mainz, † 1320.

Hier komme ich, in meinen Aphorismen fortfahrend, auf das, was mir der Grundzug rheinischer Kunstgeschichte zu sein scheint. Indessen die deutsche Geschichte zu gewissen Zeiten und an einzelnen Stellen gewaltige Tatfähigkeit und bewußt zusammenhängende Arbeit hervortreibt: das Kaisertum des frühen Mittelalters, Reformation, Bildung des Preußischen Großstaates, ist das Rheingebiet schon in der zweiten Hälfte des Mittelalters ein Beispiel halber Lösungen, des Beharrungsvermögens weniger als einer Beharrensträgheit. Die rheinische Kunst, zumal im Bereich der drei Kurfürstentümer, ist in ihrem Gleis so festgefahren, in Reife und Überreife so ausgewachsen, daß eine verspätete und plötzliche Revolution die Folge ist. Putschartig dringt Gotik im 13. Jahrhundert ein. Darnach wurzelt sie sich fest und kann im 16. Jahrhundert so wenig zum Sterben kommen wie zuvor die romanische Kunst. Das gotische Empfinden wächst allmählich mit dem in einigen Punkten verwandten Barockempfinden zusammen, und gegen diesen verdeutschten Barock erfolgt ein Einbruch französisch klassizierender Kunst. Also ein Wechsel überkonservativen Beharrens und später revolutionärer und radikaler Überstürzung.

Die alte Ottonische Verfassung zersetzt sich. Nicht mehr durch kaiserliche Obergewalt beherrscht, entsteht am Rhein ein Wildwachsen und Ausschießen der Städte, des Rittertums, dessen staufisch ministeriale Burgen sich in Lehens- und bald Raubritterburgen verwandeln, der geistlichen Herrschaften, deren ottonisch-salisch-staufische Einflußstellung zur Macht verhärtet und sich fortan hemmend jeder gesunden, zur Einheit drängenden Territorialbildung entgegenstemmt. Das Erzbistum Köln, von starken einheimischen Grafengeschlechtern besetzt, verriet immer schon Neigung zur Sonderpolitik. Die geographische „Bedingung" (von der man nur zu gern spricht) einer einheitlichen Stromverkehrsader wandelt sich durch zahllose Zollschranken der angrenzenden bunten Territorien in ihr Gegenteil. Das Rheingebiet wird in seiner Zwergstaaterei Karikatur jedes vernünftigen Staatswesens. Das Irrationale der deutschen Geschichte findet hier seinen Boden.

Es gibt kein furchtbareres Kunstzeugnis dieser verhängnisvollen Umkehrung als die drei Mainzer Grabmäler im Dom (von denen zwei sich erhalten haben), die die Ansprüche des Mainzer Erzbistums auf die Königskrönung verewigen. Denn der Gedanke des König„machens" steckt hinter der Zeremonie der Krönung. Immer schon waren die deutschen Bildnisgrabplatten in der spärlichen Äußerung religiöser Haltung ein Rest profaner Kunst. Nie aber zuvor oder nachher ist so schamlos und so provokatorisch frech an den Pforten der Ewigkeit irdisch politischer Ehrgeiz und Machtgefühl verkündet worden als in diesen „kirchlichen" Denkmälern von Mainzer Erzbischöfen. Was will das Schwert in den Händen der ostfränkisch-Würzburger Bischof-Herzöge besagen gegen diese Mainzer Pharaonengestalten, die sich um Kopfeslänge und noch mehr über die von ihnen gekrönten Kreaturen herausheben? Der jüngere unter ihnen (Dehio: „Tiefstand der Mainzer Plastik"!) hat für seine Willensmeinung die sprechendste Gebärde gefunden. Indes das ältere Motiv die Gekrönten auf Konsolen stellt, und der Königsmacher-Erzbischof seine Unterarme mit den mühsam gebogenen Händen zur Krönungsgebärde emporpreßt, hat das spätere Werk die Symmetrie aufgegeben; die Ellbogenknickung des geistlichen Fürsten des 14. Jahrhunderts ist al

künstlerische Neufindung unbezahlbar. Ein Gemisch von Gnade, Gewalt und Dornenkrönung sammelt sich in dieser pharaonischen Haltung und Gebärde, die zugleich einen hohen Begriff von der künstlerischen Ausdrucksgewalt gotischer Plastik des 14. Jahrhunderts gibt. Man beachte, wie in dieser hochherausgehobenen Bischofsgestalt die gesamte Schwingung und der Faltenzug in den rechten Ellbogen hineinstößt [1])! (vgl. die Abbildungen).

Und nun ist endlich 1248 mit dem Kölner Domchor Gotik am Rhein verankert worden. Auch dieses Architekturstück nicht fertig importiert, sondern ins 14. Jahrhundert zusammenwachsend, aber gebieterisch für Rheinlands Kunst sich aufpflanzend. Gegen Gotik hatte sich Köln und Umgebung lange gesträubt und eine merkwürdige Ersatzgotik gefunden, um den spätromanischen Geist zu retten. Über Bildung und Herkunft dieses Stils stehen wir noch in voller Debatte. Diese Fragen sind um so wichtiger, als die Geschichte der Gotik in Deutschland keine Entartung, sondern eine artbewußte Ablehnung französischer Gotik herausbildet, wovon hier nicht zu reden ist. Genug, am Rhein erfährt die Gotik ihre lokal besondere und reizende Umprägung. Vom Freiburger Münsterhelm zur Katharinenkirchensüdschauseite in Oppenheim am Rhein und von dem Bild der Burg Eltz an der Mosel und der Pfalz bei Caub (angesichts deren man sich erinnern möge, was das 19. Jahrhundert mit solcher Nutzaufgabe eines Zollhauses gemacht hätte) bis zum Glashaus des Aachener Münsterchorbaues eine Fülle charakteristischer Erfindungen. Freilich, wenn man an die charaktervoll schweren Backsteinkirchen von München bis Stralsund denkt, die das Stadtbild beherrschen, und aus denen nicht nur Kunst, sondern auch politischer Wille spricht: am Rhein ist kein politischer Boden mehr unter den Füßen. Man sitzt auch politisch im Glashaus, jedem Steinwurf böser Nachbarn ausgesetzt. Und so ersteht eine ausschließlich „metaphysisch" gerichtete Neigung, die in der nördlichen Rheinhälfte besonders herauskommt und zu der sonderbaren Tatsache führt, daß die naturalistischen Niederlande am Oberrhein eine stärkere Gärung in der Kunst bewirkt haben als um das benachbarte Köln. Die Verbindung von Kölner „Holdseligkeit und Schönheit" hat die Malerei Stephan Lochners nicht nur nicht brechen können; sie hat sie durch einen Zusatz von Sinnlichkeit befestigt, worüber das bewundernde Zeugnis von Heinrich Heine: „die Augen, die Lippen, die Wänglein (der Lochnerschen Maria), sie gleichen der Liebsten genau" verdächtig genug ist. Von Rogier, der doch in Köln zur Schau stand, hat der Meister des Marienlebens weniger erlebt als am Oberrhein die Caspar Isenmann und Schongauer. Vielleicht ist es gut, an die Erbauung des monumentalen Tanzhauses, des Gürzenich, in Köln zu erinnern. Die Kölner „Dame", fromm-devot mit Kirchgangsmienen, zugleich in raffinierter Toilettenkunst, tritt an Stelle des Seelchens und beherrscht die Szene. Für diese ganze, etwas salonmäßige, gesellschaftliche Schönheit mit dem Zusatz einer feminin-sentimentalen Erotik wird der Bartholomäusmeister der ver-

[1]) Indem ich nach Analogien dieser eigentümlichen Armgebärde des 14. Jahrhunderts suche, finde ich in den Marmorfiguren von der Hochaltarmensa des Kölner Doms (etwa 1350) im Wallraff-Richartzmuseum das Motiv zweimal. Einen Propheten mit der gleichen hochgenommenen Ellbogenbiegung des rechten Armes, der ein Schriftband schwingt, besonders aber in der Anbetung den König, der den Deckel von dem dargebotenen Kelch öffnet, nach dem das Christkind greift. Sein rechter Arm zeigt die gleiche Haltung wie der Mainzer Peter Aspelt.

räterische Repräsentant. Der gesamten Kölner Richtung des 15. Jahrhunderts, die bis zum Mittelrhein reichte, und für deren Linearismus und dekoratives Feingefühl der Ortenberger Altar in Darmstadt der bewunderungswürdige rheinische Auftakt war, fehlt es an einem Entscheidenden: Dem Trieb zur Häßlichkeit und zum Kräftigen. Am Ober- und Mittelrhein erficht die Einswerdung von Realismus und Metaphysik ihren höchsten deutschen Sieg in Mathias Grünewald (den wir trotz des Forschergenies von W. K. Zülch nicht Mathias Gothard-Nithard umnennen können, und dem sein von Sandrart bewahrter Ruhm unter dem Namen Grünewald nun einmal bleiben wird, genau wie wir bei Rembrandt den Namen der Nachtwache beibehalten.)

Dieser Sieg ist nicht in Köln erkämpft worden; das ist eine Tatsache. Von dem etwas zu viel gewordenen Reden über Kunst und Mystik, die doch Wirklichkeit und Sinnlichkeit überspringt und nur auf Umwegen neue Kunstwerte erobert, sei hier abgesehen. So wenig die Luxemburger Politik und Erzbischof Balduin von Trier Strom in die nun deutlicher werdende Stille und Alltäglichkeit der rheinischen Politik bringen, so wenig wird der Stillstand rheinischer Kultur und Kunst überwunden. Mit dem Bartholomäusmeister wird die niederrheinische Kunst dermaßen zerbrechlich und raffiniert, sozusagen in wohlriechendes Kölnisches Wasser getaucht, daß, unerachtet der immer noch höchst beträchtlichen Ausläufer der Kölner Schule, der Manierismus vor der Türe wartet. Ähnlich wie am Mittelrhein in Bachofen leidenschaftlicher Schwung und empfindliche Sinnlichkeit in zitternde und zappelnde Beweglichkeit umarten, ja schlimmer, ist in Köln das Auftreten des Antwerpeners Joos van Cleef. Sein Marientod voll italienisch gemeinter Unruhe und Dramatik, einst als Hauptstück der Sammlung Boisserée hochbewundert, wird heute in der Pinakothek, ebenso wie das Kölner Stück, als historische Kuriosität nur von den paar Fachleuten beachtet.

Der Charakter des damaligen Köln ist von mondäner Kirchlichkeit und geistiger Absperrung geprägt worden. In Köln ist weder das Pulver erfunden noch die Buchdruckerkunst begonnen worden. Die Dominikaneruniversität wird Hochburg und Zitadelle aller Reaktion; im Reuchlinstreit bringt sie es fertig, den gesamten Humanismus gegen sich auf die Beine zu bringen. Sie gewinnt den Ruf einer Kapitale des Obskurantismus. Im Zusammenhang damit ist von Köln der Hexenhammer ausgegangen; die ganze, für das letzte gesamtkatholische Deutschland hochwichtige Rosenkranzverehrung und Rosenkranzbruderschaftsbewegung ist vom Neußer Krieg (1474) und von Köln entsprungen. Einmal verdichtet, ist dieser Ruf auf lange an Köln hängengeblieben: noch am Ausgang des 18. Jahrhunderts hat er den Kölner Kurfürsten bestimmt, seine neue aufklärerische Konkurrenzuniversität nach Bonn zu verlegen, wie er denn auch mitgewirkt hat, in gleichem Sinn das Preußen Friedrich Wilhelms III. für die rheinische Universität in Bonn und nicht in Köln einzunehmen.

Ist es nun so, daß das Nationalgefühl, das heut so leidenschaftlich im Rheingebiet empordrängt, da der Franzose seine geil-begehrlichen Arme um Rheinland legt, im 16. Jahrhundert nur deshalb so wenig zu bemerken ist, weil der Rhein kein Grenzland war und keine Grenzlandstimmung, keinen Nachbarhaß kannte, weil die ganze linke Seite von Niederland bis Elsaß kaum Kulturunterschiede und keine Sprachunterschiede gegen die rechte kannte? Genug, das Land konnte, politisch und kul-

turell unaufgerüttelt, sein Sonderdasein ausschlafen, so daß es, nachdem Wiedertäufer und Reformation ausgebrannt waren, die ganze deutsche Kultur von Albrecht Dürer bis zu Schiller und Goethe und Kleist verschlafen hat.

Künstlerisch stehen als Zeugen dieser konservativen Haltung die Jesuitenkirchen am Rhein, bei denen man jede im Publikum verbreitete Vorstellung von „Jesuitenstil" beiseite lassen muß. Während in dem Italien zugewandten Baiern am Ende des 16. Jahrhunderts die Münchener Jesuitenkirche einschiffig, mit der Riesenspannung ihrer kasettierten Tonne, den entscheidenden Willen zum neuen Stil kündet, erlebt Rheinland eine „posthume Gotik" (Dehio), noch an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges spitzbogig, basilikal dreischiffig, mit Netzgewölben und dem Emporenmotiv, das sich einst von St. Ursula in Köln bis nach Bingen durchgesetzt hatte. Noch die Heidelberger Jesuitenkirche des 18. Jahrhunderts zeigt in ihrer rätselhaften Sonderstellung retrospektiv-eklektischen Charakter und scheint mit dem Mainzer Hallenmotiv von St. Stephan, das ein Ausläufer hessisch-westfälischer Baugedanken war, zusammenzuhängen. Überhaupt ist die Gotik in all diesen Bereichen bis ins 18. Jahrhundert fester verwurzelt, als man gemeinhin denkt. Den Ottheinrichbau des Heidelberger Schlosses als Kronzeugen „Deutscher Renaissance" beschwören, könnte man allmählich aufhören. Die Horizontalabschlüsse der Ruine entsprechen nicht dem historischen Bild. Die ursprünglichen Verhältnisse und Silhouetten (man sehe die Studie des Architekten Edelmaier in den Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses VII, 1, 1921, bes. S. 28 und die Rekonstruktion der Rückseite Abb. 10) bewegen sich in bewährt heimischer Überlieferung. Auch das Pfeilerfigurenmotiv der Schauseite ist gotisch. Die Fassadengliederung und Dekoration ist nur wie ein italienischer Mantel darübergehängt. Das Maßwerkvergnügen des Handwerks zeigen noch die Heidelberger Bauten im 18. Jahrhundert. Aber man werfe einen Blick auf die Schloßbauten im breiteren Stromgebiet, auf Karlsruhe-Gottesaue, Aschaffenburg, Mainz im 16. und 17. Jahrhundert. Wenn es etwas für den echten Renaissancebau Wesentliches gibt, so ist es die flächig-ebene Flucht seiner Stirnseite und das horizontale Abschlußsims der oberen Grenze. Auch die Barockphase hat mit dem stärkeren Relief ihrer Portale und dem Balkonmotiv darüber jene Physiognomie wenig geändert. Wo wäre dort ein dauerndes Unterbrechen der Fläche durch Chörlein, durch vorspringende Türme der Ecken oder Seitenmitten möglich? Eben dies aber bleibt das gotische Gesicht der genannten deutschen Bauten: ohne vortretende Türme und Erker würden sie der deutschen Phantasie wie ein Gesicht ohne Nase vorkommen. Dasselbe gilt für die Zwerchhäuser der Dachzone. Es ist noch immer eine offene Frage, ob am Rheinflügel des neuen kurfürstlichen Schlosses in Mainz die wiederholten, wenn auch schwachen Risalite nicht auf geplante Zwerchgiebel über dem Hauptsims deuten, die jetzt fehlen. Die Gotik ist am Rhein nie gestorben, sie ist zeitweise wie in ein unterirdisches Wurzelwerk verdrängt und bricht unversehens hervor wie in der Vollendung des großen Vierungsturms am Dom in Mainz durch den jüngeren Neumann und in dem herrlichsten aller Chorgestühle, dem im Mainzer Westchor, dessen Rokokosilhouettierung ja gar nichts anderes ist als das auferstehende Gesprenge eines gotischen Schreinsaltares.

Das Nichtaufhören der Gotik ist im Rheinland genau wie vorher die Überreife des Spätromanismus ein „grundsätzlicher" Zug dieses geschichtlichen Bereiches. Inzwischen hatte sich auch hier die Zeitenwende deutscher Kultur durchgesetzt. Statt deutscher Kunst Kunst in Deutschland. Will man im Rahmen von Aphorismen dieses Schicksal in möglichster Kürze ausdrücken, so darf man erinnern, daß für alle tiefsten nationalen Prägungen Gemeinsamkeit der Grundlagen notwendig ist. Noch oder schon war es Schleiermacher, der in anarchisch gewordener Zeit als oberste pädagogische Forderung die gemeinsame Bildung aller Stände erkannt hat. In diesem Punkt hat das 16. Jahrhundert den verhängnisvollen Bruch geschaffen. Jene Gemeinsamkeit schwand, und eine dünne privilegierte Schicht machte nun auf ihre Art kosmopolitische Kultur.

Seit die Habsburger die Perle des Burgundischen Erbes, die Niederlande, sich gerettet haben, wird die Rheinstraße ein politisch notwendiges Glied der Kette Wien-Brüssel. Es gibt keine durchsichtigere Politik als diese. Die Möglichkeit protestantischer Staatenbildung am Rhein, daß sich hier eine Säkularisation wie im fernen Osten durch den Brandenburger Hochmeister des deutschen Ordenslandes vollziehe und die habsburgischen Verbindungen abriegle, erscheint dieser international denkenden Politik als die Hauptgefahr. Der Rhein muß internationalisiert werden und katholisch bleiben. Die Etappen dieser Politik sind die Entscheidungen Karls V. im Jülich-Clevener Krieg und der Kölner Krieg, der endgültig die Abfallsversuche der Erzbischhöfe Hermann von Wied und Gebhard Truchseß von Waldburg begräbt. (Aus Rankes deutscher Geschichte im 4. Band und aus seiner Geschichte der Päbste bleibt seine dramatisch skizzierende Erzählung dieser Vorgänge unauslöschbar haften.) Es bedurfte hier keiner Bartholomäusnacht und keines Alba: die Durchdringung der Jesuitenmission besorgte alles gleichsam geräuschlos. Im Gefolge dieser Internationalisierung erfährt die Kunst eine Überflutung durch die paganistische, nordisch vergröberte Renaissance. Zumal an den fürstlichen Grablegen kann man den an bestimmte Werkstätten gebundenen Import der allegorischen Nacktsprache in ihrem Kauderwelsch verfolgen. Diese mehr kulturhistorisch als künstlerisch wichtigen Denkmäler reichten im Rheingebiet von den Niederlanden und Westfalen bis nach Heidelberg, Michelstadt, Pforzheim und Wertheim. Wenn der Kurfürst Ottheinrich in Heidelberg vor der Entrüstung der evangelischen Geistlichkeit über die nackten Figuren seines in Heiliggeist aufgestellten Grabmals zurückwich und den Anstoß entfernte, so ist das Chorgestühl der (untergegangenen) Hofkirche von St. Gangolf in Mainz, das Kurfürst Brendel gestiftet hat, wohl ein Höhepunkt paganistischer Schamlosigkeit, in seinem seltsamen Gemisch von Bocksgemecker und Bacchanal.

Das Ergebnis der kulturellen und politischen Lage drängt am Rhein auch die Kunst in einen Machtkampf zwischen Österreich und Frankreich. Die Zwergstaaterei des ausgehenden Mittelalters am Rhein, jene Karikatur vergangener Größe deutscher Geschichte, hat sich längst den europäischen Gegensätzen unterordnen müssen. Von Wien befruchtet, drängt österreichisch-fränkischer Barock an den Rhein, setzt sich in den zahlreichen Residenzen fest und hält der Pariser kühleren und stilleren Eleganz Widerpart. An Orten wie Mainz kann man dieses Ringen wie in einer stei-

nernen Chronik ablesen, sofern man sich den untergegangenen, aus Kleiners Stichen bekannten Favoritebau hinzudenkt. Der Kampf war ungleich. Denn seit im spanischen Erbfolgekriege Baiern-München der französischen Politik versklavt wurde, und Baiern am geistlichen Rhein Fuß faßte, stand der Rhein unter französischem Doppeldruck von beiden Seiten her. Die Pariser Kunst und ihre Kolonialfiliale in München und Köln gingen Hand in Hand. Gegen diese Fürsten- und Adelskunst am Rhein standen die Reichsstädte, denen der Mauerring des ausgehenden Mittelalters mehr als genügte, wie Petrefakte. Am untern Rhein waren nur zwei Reichsstädte, Köln und Aachen. Fremdartig steht in Basel die Architektur des 18. Jahrhunderts am Rheinsprung neben den krummen, engen (heute stark veränderten) Gassen der Altstadt; fremdartig in Straßburg das Rohanschloß neben Münster und mittelalterig malerisch gedrängter Enge; fremd, trotz der beiden reformierten Kirchenbauten, in Frankfurt das auf Befehl Kaiser Karls VI. an seinen Generalpostmeister Thurn und Taxis durch Hauberat erbaute (Bundes) Palais zwischen Gärten und dem

„Druck von Giebeln und Dächern,
... der Straße quetschender Enge
und der Kirchen ehrwürdiger Nacht",

unter denen das Genie des jungen Goethe aufwuchs. Fast grauenhaft spürt man die Kluft zwischen fürstlichem Hof und Untertan in der Darmstädter Altstadt, in die die Mollersche westliche Stadterweiterung nicht hineingriff, jenem übelen Gewinkel, das bis unmittelbar an das Schloß reicht.

Nicht national im tiefsten und wahren Sinn, anders als die christliche Kunst im deutschen Mittelalter national war, steht die Riesenleistung der Architektur des 18. Jahrhunderts am Rhein vor uns, die Schöpfung einer herrschenden, genußfrohen und kunstliebenden Klasse, die ihre Machtmittel zu gebrauchen keine Bedenken kennt. Die galvanisierts mittelalterliche Kleinstaaterei zeigt sich hier von ihrer eigentümlichsten, grotesk ausschweifenden Seite, in der Aufgeblasenheit einer mit Ludwig XIV. wetteifernden Großmannssucht. Der künstlerische Hochwert vieler dieser Bauten kann das Elendgefühl nicht zum Schweigen bringen, das mit der Vorstellung von Frohndienst, Schweiß und Aussaugung der Untertanen verbunden ist. Eins aber darf man zugeben: so wenig die Bauherrn bis zum letzten Atemzug ahnen, daß politisch der Boden ihrer Bauten unterhöhlt ist, und so sehr sie für die Ewigkeit zu bauen meinen: die Kunst dieser französisch sprechenden Gesellschaft, die immermehr Kräfte aus den mittleren und unteren Volksschichten, Bauhandwerker und andere Handwerker, Ingenieure, Militärpersonen, in ihren Dienst zieht, bekommt auch deutsche Züge, sie popularisiert sich auch im verengten Klassenhorizont ihrer festlichen Bauten und gewinnt Fühlung mit Überlieferungen unserer besten Kunstzeiten.

So wenig neu die folgende Zusammenfassung dieser Leistungen ist, gerade die Kürze, zu der eine geographische Baustatistik des Ober- und Niederrheinkreises zusammengedrängt wird, läßt den unheimlichen Überreichtum dieser Kunstblüte gewahr werden. Vom oberen Stromlauf beim Fürstentum St. Blasien und seinem grandiosen Neubau unmittelbar an der Schwelle der Revolution beginnend über das durch

bischöflichen Verrat französisch gewordene Straßburg und seine Schlösser in der bischöflichen Residenz in Straßburg und Zabern bis zu den großen Bauunternehmungen der Baden-Badenschen und Baden-Durlachischen Markgrafen. Die noch italienischen Anlagen des Rastatter Schlosses und von Schloß Favorite aus dem Kreis des „Türken-louis", von dem die Karlsruher Museen die reiche Türkenbeute bewahren, treten gegen die Neugründung von Karlsruhe zurück, das als Waldschloß mit Schneißen, worauf der durchaus gartenmäßige Fächerplan des Stadtareals zurückgeht, entworfen wird. Was die Baulust erklärt und steigert, ist die greuelreiche Voraussetzung, daß die Raubkriege Ludwigs XIV. ein blühendes Stück deutschen Landes vom Breisgau bis zum Neckar und vom West- und Nordrand des Schwarzwaldes bis hinab zum Niederrhein, das der Dreißigjährige Krieg übrig gelassen, verbrannt haben, und daß diese Wüstenei ein Neuland der Architektur wurde. In Bruchsal erbaut Speier seine neue Residenz. Das zerstörte Mannheim wird als Festung mit Stadtglacis neugegründet und sein Riesenschloß samt den öffentlichen Stadtbauten aufgeführt, nachdem die Pfalz-Düsseldorfischen Pläne, in Heidelberg eine Prunkresidenz in der Ebene zu schaffen, aufgegeben waren. Das kurpfälzische Versailles ersteht im Schwetzinger Garten. Die nassauischen Grafen, das Stammhaus der Oranier, bauen in ihren verschiedenen Linien in Weilburg, Biebrich, vor allem in Saarbrücken, in der Nachbarschaft der pfälzischen Nebenlinie von Zweibrücken. Es folgen die rheinischen geistlichen Krummstabstaaten. Für Mainz war von den aufwändigen Höfen des stiftischen Adels, von der kurfürstlichen, in Pavillons nach der Art von Marly aufgelösten Favorite schon die Rede [1]). Dazu kam der im Winkelhaken errichtete neue Flügel des Schlosses mit seinen durch zwei Geschosse geführten Prachtsälen. Im Kurfürstentum Trier außer den Bauten in der alten Hauptstadt, die Schlösser in Koblenz und Ehrenbreitstein, wo die alte Philippsburg noch stand, die die Revolution zerstört hat. Schließlich im Kölnischen die neuen Residenzen Bonn, im 18. Jahrhundert erweitert, und Brühl und weiter das kurpfälzische Benrath.

Bei diesen Siebenmeilenstiefelbetrachtungen, die nicht das einzelne Kunstwerk analysieren können, darf ein zuvor schon Angedeutetes nochmals herausgehoben werden. Je mehr deutsche Baukünstler die Leitung gewaltiger Werke in die Hände bekommen in Zeiten, wo die Stimmung der Höfe den als minderwertig ansah, der nur ein Deutscher war, dringen deutsche Gedanken und Phantasien in diese internationale Prunkweise. Die Treppenhäuser in Schloß Bruchsal und Brühl — um von dem untergegangenen Schönbornslust bei Koblenz nicht zu reden — gehören zu den großartigsten „deutschen" Schöpfungen am Rhein. Solche Treppenhäuser münden in Festsälen und sind zu bequemerer Schaustellung der einströmenden Herren und Damen der Hofgesellschaft doppelläufig angelegt, und nun entsteht ein wirksamer Lichtgegensatz. In der vorgelegten dunkleren Halle des Erdgeschosses können die Karossen einfahren und die Sänften sich bewegen, denen hier zum Schutz gegen Zufälligkeiten des Wetters die sorgfältig frisierten und kostbar in Seidenstickerei und

[1]) Hier eine Anekdote, die mir Karl Lohmeyer erzählt hat. Zu einem französischen Diplomaten, der zur Tafel gezogen ist, sagt der Kurfüst: „avez-Vous vu ma Favorite?" „Parfaitement, Votre Eminence, antwortet der Franzose, hier j'ai soupé avec elle". (Aus dem rheinischen Antiquarius der letzten kurfürstlichen Zeit.)

Farben gehaltenen Uniformen- und Toilettenträger entsteigen. Mit jeder Stufe steigen sie ins Hellere wie in den Glanz der Apotheosen und Empyreen oder in die Paradieses- oder Elysiumsluft, die diese Welt des ewigen Sonntags und des „Embarquement pour Cythère" umgibt. Man sollte kaum sagen: sie „steigen"; vielmehr werden sie von der Fülle des Lichtes an der oberen Plattform der Treppen gleichsam emporgezogen, wie einst gotische Gestalten schwingend schwebten und sich verklärten. Hier ist trotz aller Weltlichkeit die deutsche „Metaphysik" spürbar. Stärker spürbar als in den Bauten der letzten Stunde, die den französisch-italienischen Klassizismus bringen. Deren Zeugen sind die vom Pantheon in Paris und Rom angeregten Kuppelkirchen in St. Blasien, in Karlsruhe (katholische Kirche) und die Ludwigskirche in Darmstadt, die Schlösser in Koblenz und — um etwas weiter zu greifen — Wilhelmshöhe.

Furchtbarer noch als etwa in Preußen, wo es doch Großstaatsehrgeiz und -überlieferung gab, war der Zusammenbruch in den zwergstaatlichen Rheingebieten. Keinerlei Fortschritte, die die französische Revolutionsverwaltung brachte, können darüber täuschen, daß die fast zahllosen Residenzen am Rhein plötzlich aufhörten, und daß die künstlerische Kultur, die an den Höfen hing, unterging. Mannheim hatte schon 1778 den Hof an München abgeben müssen: es blieb nichts als das Theater übrig, und auch die Hofhaltung einer verwitweten Großherzogin, einer Stieftochter Napoleons, konnte nicht hindern, daß es ein volles Jahrhundert und mehr gedauert hat, bis der steigende Reichtum der die Flußlage ausnützenden neuen Bürger- und Kaufmannschaft das höfische alte Mannheim in den ersten Handelsplatz Süddeutschlands umschufen und der Stadtverwaltung ermöglichten, auch Kunst in die Aufgaben kommunalen Ehrgeizes aufzunehmen. Der Fall ist typisch für den Zusammenbruch und das Versagen der Kunstkultur in den Städten, die ihre Fürsten und Höfe genommen bekamen, so daß Kunstpflege sich auf München, Karlsruhe, Stuttgart, Berlin usw. beschränkte. Die Akademie in Düsseldorf war als Pflegestätte zunächst eine Ausnahme. Ein rheinischer Kunstmittelpunkt ist sie kaum geworden.

Diese völlige, mitgiftlose Verödung und Verarmung war der Zustand, den die Kunst des 19. Jahrhunderts in den Rheinlanden antraf. Von der Kunst her betrachtet, war die französische Verwaltung einzig bemüht, tabula rasa zu machen, mit den Überlieferungen des „schlechten Geschmacks" und des Christentums aufzuräumen. Säkularisation des Kirchenguts, das Todesurteil über die alten Dome von Straßburg, Worms, Mainz sind die obersten Programmpunkte. Wie die alten Schnitzereien und Holztafeln wagenladungsweise an Zimmerleute, Bauern und beliebige Gebraucher verkauft wurden, liest man in Sulpiz Boisserées Lebenserinnerungen höchst anschaulich. Der Anblick leuchtender Goldgründe in diesen zur Exekution bestimmten Repräsentanten kirchlicher Überlieferung bestimmt ihn, nach Möglichkeit zu retten, wobei man überlegen mag, wieviel an diesem Interesse dem Kultgut und wieviel dem Kunstgut galt. Die Dome in Mainz („magasin dénommé ancienne cathédrale") und Speier waren zum Abbruch bestimmt. Speier sollte ein Steinbruch werden für alle Ortschaften sechs Stunden weit im Umkreis. Schon 1689 waren die Gewölbe des Wormser und Speierer Domes durch das Feuer Ludwigs XIV. zerstört, alle metallenen Kunstwerke eingeschmolzen worden. Die notdürftigen Herstellungen im 18., die fragwür-

digen Erneuerungen des 19. Jahrhunderts in Speier und Mainz, die radikale Erneuerung in Worms fußen auf jenen Voraussetzungen. In Mainz und Worms sind die Dome überhaupt nur durch die Leidenschaft des ersten Bischofs der vereinigten Diözesen, Colmar, vor dem Abbruch gerettet worden. Begreiflich, daß die ersten Regungen eines neuen Kunstgeistes rückschauender Art waren. In Köln war vor der Revolution Rubens sozusagen das letzte Kunstereignis gewesen; dieser Geschmack herrschte in den Sammlungen des Kanonikus Wallraff und des Baron von Hüpsch. Die neue Mode der Altkölner Schule, der mittelalterigen Kunst, legte sich als Oberschicht auf jene älteren Bestände: sie wurden der Kern der Sammlung Boisserée. Und nun bleibt es doch historisch denkwürdig, wie die Boisserée und wie Görres aus dem unfruchtbar gewordenen unteren Rheinland auswandern und in Heidelberg ihr neues Hauptquartier gründen, wo soeben die neue badische Regierung die Türen für die neue Geistigkeit weit aufgemacht hatte und die Romantik aus Jena zu Gast lud. In Heidelberg hat Görres seine Kanzel gefunden; in Heidelberg ist die Sammlung Boisserée berühmt geworden. Dort sah sie Goethe, die höchste geistige Autorität Deutschlands, und wenn er sich auch nicht bekehrte, so empfand er doch das kunsthistorische Ereignis dieser Neuentdeckung. Das Merkwort, das er über den zweiten Teil von Dichtung und Wahrheit schrieb: „Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle", bezieht sich auch auf die eigene Jugendbegeisterung für die Straßburger Gotik, die sich nun an Sulpiz Boisserées (des Heidelberger Ehrendoktors) Kölner Domstudien langsam neu anfachte. Es war eine wahrhaft diplomatische Sendung, als Boisserée vom Neckar in Weimar erschien und die alten Kölner Baurisse vor dem Auge Goethes ausbreitete. Die deutsche Gotik schickte ihren Gesandten, um ihre älteren und besseren Rechte bei Goethes Klassizismus geltend zu machen. Mit verwundertem Sinn hat dann Goethe in den Heften von Kunst und Altertum 1823 seine Teilnahme an den Herstellungen und Veröffentlichungen über die Straßburger, Freiburger, Oppenheimer und Kölner Gotik ausgesprochen (Weimarer Ausgabe, Werke 49, 2, 159—190). Sein Bericht über die Sammlung Boisserée ist bekannt genug. Nicht das gleiche haben die amtlichen Stellen getan, die Jahrhunderte alten Schlagbäume, die die Rheinlande vom geistigen Leben Deutschlands trennten, zu öffnen. Die Neugründung der Universität Bonn ist in entschieden antiromantischem Sinn erfolgt als eine Hochburg der „klassischen" Philologie, in deren schwerem Schatten die junge Germanistik stand. Auch blieb sie darin eine Ausnahme unter den deutschen Universitäten, daß sie sich von der Hegelschen Philosophie immun hielt. Die genialen Begabungen der Görres und später Karl Marx aus der Heimatprovinz an sich zu ziehen, war ihr nicht beschieden. (Vgl. von Bezold, Geschichte der rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität S. 60, 249, 383 und sonst). Dafür gewann sie Ernst Moritz Arndt, den Pommer und fast Schweden, der für Gesamtdeutschland die sakrale Bedeutung des Rheinstroms in unsterblichen Prägungen festgelegt hat. In seiner Persönlichkeit fanden die Rheinlande, deren Sprache seit den Tagen Sebastian Brandts und Grimmelshausens an den Oberrhein übergegangen schien, zum ersten Male wieder ein nationales Organ. Die rheinische Kunst freilich erfuhr seltsame Schicksale. Es zeigte sich, was die Jahrhunderte alte Entwurzelung nationalen Geistes bedeutete. Unsere aphoristischen

Bemerkungen wählen drei Beispiele, je eines aus Architektur, Malerei und Bildhauerei.

Zunächst hat die Herstellung des Kölner Doms die Phantasie der Rheinlande in unerhörter Weise beschlagnahmt. Von Haus war sie ein Kind jener durch Aufklärung und Revolution zu Pietät und Kirchlichkeit und nationaler Größe zurückgelenkten Stimmung, die, der spätjüdischen Tempelromantik der nachexilischen Zeit eines Esra und Nehemia vergleichbar, von Schenkendorf unvergleichlich gefaßt wurde:

Harret nur noch wenig Stunden,
Wachet, betet und vertraut,
Bis der Jüngling ist gefunden,
Der den Tempel wieder baut!
Seh' ich immer noch erhoben
Auf dem Dach den alten Krahn,
Scheint mir nur das Werk verschoben,
Bis die rechten Künstler nah'n.

Wie die Sammlung Boisserée ein Stück rückwärts gewandter, wissenschaftlich-religiöser Pietät wurde, einflußlos auf Leben und Kunst, so hat der Kölner Dombau galvanisierend, aber nicht belebend gewirkt. Von den Boisserées und Goethe bis zu König Friedrich Wilhelm IV. und seiner Romantik, „wie er sie verstand", spiegelt seine Chronik die Wendung von religiösem, künstlerischem, wissenschaftlichem Anteil zu einer Politik, deren Einschlag von neuultramontaner Parteigesinnung und dem reaktionären Betonen altdeutscher Herrlichkeit die gesamte Romantik heillos kompromittiert hat. Denn nun mußte diese tiefste aller geistigen Bewegungen seit über hundert Jahren ein Spielball politischen Erfolgs und Mißerfolgs werden und im letzteren Fall den politischen Schimpf auf ihre reinen Schultern nehmen. Über die künstlerische Bewertung der Leistungen der Kölner Dombauhütte ist bei aller Zurückhaltung des Urteils doch wohl nur eine Stimme. Was aus dem Herzblut langvergangener Zeiten geschaffen worden wäre, das zu „vollenden", kann heut nur Nazarenertum und Künstlerartistik werden. Dombauverein und Lotterie konnten Geld schaffen. Aber es ist ein Glück, daß Geld nicht alles kann; einem Kunstwerk kann es keine Seele verleihen. (Vgl. auch Klapheck bei Joseph Hansen, die Rheinprovinz 1815 · 1915. II. 1917 S. 268 ff., Kapitel über Baukunst, und für das Folgende Walter Cohen, Kapitel über die bildenden Künste S. 410 ff. nebst Koetschau's Katalog der Düsseldorfer Jubiläumsausstellung.) Und so hat der Kölner Dom, im Inneren unmöbliert und farblos, durch die Freilegung seiner Umgebung geschwächt, durch die Nachbarschaft des Hauptbahnhofs in der „Moral" seiner himmelhinweisenden Türme entkräftet, der rheinischen Kunst des 19. Jahrhunderts einen zweifelhaften Kunstruf geschaffen. Im eigenen Lager hat sich Kritik und Widerstand geregt, und es war der streitbare und bedeutende Mainzer Prälat Schneider, der die rheinische Neugotik daran erinnerte, in gotischen Kirchen sei es gewesen, daß der Abfall vom alten Glauben gepredigt worden.

In der Malerei Genies aus rheinländischem Stoff herauszuschlagen, ist der Düsseldorfer Akademie nicht vergönnt gewesen. Peter Cornelius, die größte Begabung, ist in seinen Düsseldorfer Anfängen nicht über den zeitüblichen Klassizismus hinaus-

gekommen und hat seine entscheidenden Siege anderswo als am Rhein erfochten. Als sich die Heimat später um ihn bemühte, kam nur die Schule zu Wort, aber nicht der Meister. So war es in Bonn, so ging es den Anstrengungen, die kein Geringerer als der Freiherr vom Stein machte, sein Schloß Kappenberg durch Cornelius mit großen Fresken zu zieren. (Vgl. auch Max Lehmann, Stein III S. 489ff.). An die Düsseldorfer Lehrzeit haben sich die Feuerbach und Thoma nur ungern erinnert. Aus diesen Kreisen hat nur der große Rethel seiner Heimat ein herrliches Denkmal hinterlassen. Das Genre von Düsseldorf hat nicht in dem in Köln geborenen Leibl gipfeln können: der gehört in andere Kunstzusammenhänge, und so ging es mit der Fülle rheinländischer Malerbegabungen. Wie Cornelius und Leibl, so haben Feuerbach und Marées und Böcklin, denen allen die Wiege am Rhein stand, anderswo ihre Prägung gefunden. Nur Rethel, Thoma, Trübner haben als Rheinländer am Rhein Furchen gezogen. So ist es im neunzehnten Jahrhundert vielleicht nur der Musik, die im Beethovenkult ihren großen Fürsprecher fand, gegeben gewesen, in den rheinischen Musikfesten gesamtdeutschen Geist in all seinen Tiefen und Ergriffenheiten fühlbar zu machen, die über Oberflächlichkeiten, Unterhaltungsbedürfnis, Fröhlichkeit und Malkastenwitz und -kostümkarneval emportrugen. Diese Ausnahmestellung der Musik wird durch ein letztes Beispiel belegt, aus der Erfahrung der monumentalen Bildhauerei, die wieder die Unfähigkeit des rheinischen, so lang brachgelegten Bodens gezeigt hat, sich über Zeitlichkeiten zu erheben.

Das Niederwalddenkmal ist nicht von einem Rheinländer erdacht worden. Eigentlich kennt man es nirgends besser als am Rhein, wie monumentale Krönungen der Uferberge des Stromes aussehen müssen. Denn die Burgen, auch in ihrem Verfall, wachsen wie ein Stück naturnaher Kunstform aus den Bergscheiteln empor. Es ist kaum zu verstehen, wie angesichts solcher Beispiele die zappelnde Unruhe und der wie angenagt zermürbte Umriß einer überlebensgroßen Plastik in der Germania vom Niederwald, ihren Figuren- und Sockelwerken, möglich waren. Sie haben keine Entfernungswirkung. An der Schwelle des Weltkrieges stand der Streit um das Bismarckdenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen. Die Architekturphraseologie des „Stiles Wilhelms II.", die man aus Bruno Schmitz' Werken vom Mannheimer Friedrichsplatz bis zum Koblenzer Eck kannte, meldete sich unter anderem Namen und verlangte einen turmartigen Tempel Bismarcks, indes ein Gegenentwurf aus München kam, verdünnter hildebrandtischer Klassizismus, mit einer nackten Siegfriedgestalt inmitten einer umfriedigenden Mauerbrüstung und eines Haines. In diesem Kampf hat auch der spätere Minister Rathenau sich die ersten Sporen angeschnallt. Für die Kunst war es wohl kein Unglück, daß der Unglückskrieg beiden Entwürfen ein gemeinsames Grab bereitet hat.

Oft ist, zumal in den Verstimmungen der Nachkriegsjahre, ein Vorwurf gegen den Staat Preußen erhoben worden, er habe, auch in der Kunst, durch Berlin das Rheinland vergewaltigt. Diese Tatsache entsprach dem Mangel rheinischer künstlerischer Schöpferkraft, und kein Vorwurf ist ungerechter als jene Begründung eines auch künstlerischen Separatismus.

Das Rheinland hat seit dem Absterben deutscher Weltpolitik im 13. Jahrhundert zuerst wieder durch die Napoleonische Episode und darnach seit einem Jahrhundert der Gemeinschaft mit dem Preußischen Staat den Segen großstaatlicher Einheit erfahren. Über ein halbes Jahrtausend hatte hier die Enge deutschen Territorialgeistes geherrscht. Dem Zollverein konnte jedoch nicht auf dem Fuß die tiefere deutsche Geistesgemeinschaft folgen. In den großgewordenen Städten, die wie Köln und Düsseldorf vor Reichtum fast platzten, hat sich die gewaltige Macht des Rheinlandes verdichtet. Die Rheinprovinz gibt ein fast typisches Beispiel, wie Technik und Industrie, Handel und Verkehr in märchenhaftem Wachstum und riesenhafter Ausdehnung große geistige Tatkräfte in Anspruch nehmen und verbrauchen, Reichtümer aufsammeln und einen großen Umtrieb hervorbringen, dennoch aber den „Geist" nur einseitig ausbilden und fördern, indem die tieferen Quellen schöpferisch-geistigen Lebens nicht durchaus freigemacht werden. In der Gesättigtheit eines blühenden äußeren Lebens ist die zarte romantische Seele ausgeblasen worden. Die Rheinromantik von heute ist zu gutem Teil nur noch „Wirtshausschild" für den Fremdenverkehr. Bezeichnend hat schon Goethe auf den fremdartigen Gegensatz der großen alten Dome unserer Kaiserzeit und des modernen Karnevalsgewimmels zu ihren Füßen hingewiesen. Er gebraucht das Bild: ein Elefant, als Masse sich in die Luft erhebend, die Ameise als Beweglichkeit am Fuß wimmelnd. So haben auch die wechselnden historischen Moden unserer Stilarchitektur der letzten Jahrzehnte von nazarenischer Gotik bis zum primitiven Würfelbau einen versteinerten Karneval erstehen lassen, wie man ihn mit achselzuckendem Verwundern im Kölner Bankenviertel an den Dominikanern und unter Sachsenhausen sich austoben sieht.

Die hohe Kunst der Zeiten des Mittelalters, da das Rheintal Mittelpunkt des Reiches war, kann nur durch politische Erneuerung und großstaatliche Gemeinschaft, die nach dem Zusammenschluß der wirtschaftlichen Gesamtkräfte mit der Länge der Zeit auch die inneren geistigen Triebe und Kräfte der Teile ineinanderströmen lassen wird, wiederkehren. Die Franzosen wissen das genau, wenn sie durch Georges Blondel und andere Lockvögel den Rheinländern ihre These von der „influence néfaste de la Prusse" und dem Segen des Anschlusses an Frankreich für die Wohltat des Friedens und der „Menschheit" predigen. Kein Separatismus kann den Rhein zur alten Größe emporheben. Daß aber Anschluß und Gemeinschaft nicht mit Frankreich, sondern nur mit Preußen-Deutschland fördernd und möglich ist, hierüber ein Wort zu sagen, wäre beleidigend, nachdem eine tausendjährige Geschichte ihre Zeugenaussagen abgegeben hat. Gerade, wo diese Zeugnisse warnen, war es harte Pflicht, sie zu hören.

Die Not mit ihrem „heiligen Wetterschlag" wird die deutsche Kunst am Rhein wieder erstehen lassen.

Photo P. Sansaini

Abb. 1. Scipione Pulzone genannt: Il Gaetano (Biblioteca Vaticana).
Domenico Fontana legt Papst Sixtus V., der sich in Gesellschaft seiner Nepoten und der Scrittori der Vaticana befindet, den Grundplan des großen Saales des neuen Bibliotheksgebäudes vor.

DIE SELBSTVERTEIDIGUNG DES DOMENICO FONTANA 1592—1593

VON

J. A. F. ORBAAN

Mit 3 Abbildungen

Sogar für italienische Verhältnisse vergangener Zeiten hat der einfache Maurermeister von Melide: Domenico Fontana ein außerordentliches Schicksal in einer Periode von nicht einmal zehn Jahren durchgemacht, während welcher, er, der „Ritter des Obelisken", der: „cavaliere della guglia", die Umgestaltung Roms, wie auf ein Motu proprio Sixtus V. gestützt, ausführen durfte.

Vielleicht sollten wir seine Stellung schon vor dem Anfang des für ihn so günstigen Pontifikats etwas höher einschätzen, als man gewöhnlich annimmt, und zwar auch auf Grund dieser Akten, wo er sich als Mitarbeiter beim Bau der Kirche San Luigi de' Francesi bekanntmacht [1]).

Aber auch dann bedeutet seine Ernennung zum unabhängigen Baumeister in unmittelbarer Beziehung zum regierenden Papst den entscheidenden Sprung vorwärts in seinem Lebenslauf.

Giacomo della Porta bleibt wohl neben ihm in Ansehen, und manchmal ist er sogar der Titularis, aber die am meisten gewagten Unternehmungen tragen Fontanas Namen.

Ganz im Geiste des Barock, der schon in den Anfängen sein eigenes Wesen zeigt, hat Domenico Fontana mit einer effektvollen Tat die allgemeine Aufmerksamkeit auf seine nachher gleich einzig dastehende Persönlichkeit gelenkt.

Man hat gewiß damals in Rom schon seit längerer Zeit nicht daran gezweifelt, daß der in einem besonderen Sümpflein zwischen dem Campo Santo de' Tedeschi und der Verbindung der alten und neuen Peterskirche befindliche Monolith einen würdigeren Platz einnehmen sollte.

Das Überbringen auf einen neuen ihm angewiesenen Standpunkt schien aber so außerordentlich schwierig, daß die vollbrachte Tat den Namen des Architekten verewigte und seine Figur ganz an die Rampe rückte.

Sixtus V., der alte Beziehungen, freilich aus ungleich bescheideneren Verhältnissen, zu dem erfolgreichen Mann hatte, ließ es nicht an Auszeichnungen und weit sich streckenden Aufträgen für ihn mangeln. Das alles ist in breitem Stil von Fontana selbst in einer schönen Monographie in Folio beschrieben und durch neuere Forschungen mit archivalischem Material belegt worden.

Interessantes und bis jetzt den tieferen Gründen nach fast Unbekanntes kommt aber auch nachher zutage, als der Papst in Santa Maria zu Ruhe gelegt ist in dem Grabmal, das er dereinst selbst einweihte und nun sein Günstling dem Zufall und den Neigungen seiner Nachfolger überlassen hatte.

[1]) Lanciani, Storia degli scavi di Roma, IV. p. 63: Domenico Fontana da Milli: „architectus expertus et magister fabrice venerande ecclesie S. Ludovici nationis gallice de Urbe."

Es war schon eine Gefahr an sich, daß Fontana um seine Person eine Art Sippe gebildet hatte, mehr oder weniger eng mit ihm verwandt, wie Giovanni Fontana und Carlo Maderna, und gewiß eine Anzahl anderer Getreuen, die, wie es in Rom Sitte war, die Lieferung der Materialien mit dem Berufe des Baumeisters verbanden.

Solange der betreffende Leiter von Bau und Lieferungen in der glänzenden Gunst des herrschenden Potentaten stand und die Finanzwirtschaft des Vatikans wie eine laufende Rechnung benutzen konnte, ging alles nach Wunsch. Die „mandati", die „buon conto" - Zahlungen, die „saldi" folgten einander regelmäßig, und die ganze Gesellschaft lebte zufrieden und in Ruhe, hoffend auf ein Pontifikat, das recht lange dauern würde!

Alles war inzwischen mit der Pünktlichkeit, die in der Camera Apostolica ebensogut herrschte wie in einem genuesischen Bankgeschäft der Zeit, festgelegt.

Daran ist aber Domenico Fontana offenbar nicht gescheitert, als sein unglückseliger Tag kam. Wir müssen vielmehr den persönlichen Anteil an seinem Untergang als spezifisch römische Figur suchen in der Gewohnheit des reichlichen Spendens, die er in seinen besten Jahren angenommen hatte.

Eine eigentliche Schuld konnte man ihm nicht zuschieben. Er erfuhr das Schicksal eines Mannes, der gewöhnt ist an grandiose Auffassungen und unbegrenzte Tätigkeit und sich nun plötzlich beengt fühlt und sich bald zwischen den Rädern eines Mechanismus findet, dessen er sich bis vor kurzen ganz wie eines technischen Hilfsmittels bedient hatte.

Die Kontrolle der Finanzbehörden und die eigene Art von Interesse, das ein gewisser Giovanni delle Rose, Priester und Architekt, an ihn nahmen, wurden ihm zu viel, und bald sieht er sich auf dem Wege des Exils nach Neapel.

Nur weniges hat er über dieses Erlebnis, das ihm schwer gefallen sein muß, mitgeteilt in der zweiten Auflage seines Buches und nicht viel Wesentliches war bis jetzt darüber eruiert worden [1]).

Um so angenehmer war die Überraschung, als ich dieses Jahr den Text seiner Verteidigung im Fondo Borghese des unerschöpflichen, immer besser organisierten Vatikanischen Archivs fand, und ich freue mich, ihn hier, wo er sich an meinen früheren Beitrag über die Virtuosi al Panteon gewissermaßen anschließt, weil beide das intimere Kunstleben in Rom behandeln, vorlegen zu können.

Ich überlasse es dem Leser, auch hier dieselbe Geistesrichtung einer Zeit zu erkennen, in der Künstler ihren Eigenwert zu schätzen wissen und überdies einen Einblick in eine ganz eigenartige Bauhütte, weit von Rom, in einer verlassenen Gegend zu gewinnen.

Kaum hatte Sixtus V., als er die Brücke von Borghetto (Abb. 2), diese Bequemlichkeit für die Loreto-Pilger, plante, denken können, daß sein geliebter „cavaliere" am selben Tiberstrande all den erworbenen Ruhm einbüßen würde.

---

[1]) Orbaan in Bollet. d'Arte 1911, 1913, 1915: „Dai Conti di Domenico Fontana" und: „Il caso Fontana". Fontana's Porträt in Hill, Portr. medals It. art., 1912 no. 63 f. Tav. XXX Über Fontana im allgem. s. den vorzüglichen Aufsatz Eschers im Allgem. Künstl.-Lex.

Und auf dem Grabmal Fontanas ist denn auch der Obelisk das einzige Hauptmotiv.

Archivio Borghese IV 280

c. 146

Per
il cavaliere Fontana
nella causa
della fabrica del ponte

raccommandato dall' Illustrissimo signor cardinale Montalto.

Si desidera, che Nostre Signore, sì come altre volte ordinò, adesso ancora mandi la presente scrittura al signor cardinale Salviati con ordine, che faccia la giustitia.

c. 147—147vo

Note et ragioni del cavalier Domenico Fontana, per le quali mostra li aggravij et pregiuditij, che li fa il padre Giovanni nella stima et misura, che ha sottoscritta, oltre l' errori manifesti et chiari, che si dovranno correggere et tante et tante partite di spese fatte dal cavalier et opre, che si vedono per questo lavoro, le quali non son state poste dal padre et di molte, se bene son state poste, il padre non ha però dato prezzo alcuno, dove si vede una enormissima lesione in pregiuditio del cavaliere, che al tutto desidera, che per giustitia Nostro Signore faccia provedere.

Per intelligenza dunque di questo fatto si deve sapere che:

il cavaliere Domenico Fontana hebbe dalla felice memoria di Sisto V° la cura et fabrica del ponte al Borghetto et s' obligò farlo a tutte sue spese et la Reverenda Camera promise sumministrarli il denaro alla giornata secondo il bisogno.

Et di più convenne, che, finita l' opera, se gli dovesse pagare quel tanto, che fosse stimato da doi periti, da elegersi ogn' uno per banda, et, in evento di discordia, per un terzo, da elegersi di commune concordia.

Et di tutte queste conventioni et patti ne fu spedito un breve, // sotto il dì 23 novembre 1589, il quale fu presentato, ammesso et registrato in Camera, come negli atti di Gasparo Rinaldi ne appare, et ultimamente da Nostro Signore papa Clemente Ottavo il detto breve in omnibus et per omnia amplissimamente confirmato sotto li 10 di marzo prossimo passato.

In virtù di detto breve et per essecutione di quanto era necessario di preparare per una fabrica tanto notabile et da non confidare in mano d' ogn' uno, il detto cavaliere preparò l' infrascritte cose et prima:

li occorsero molte et notabili spese, quando per risolvere il sito e luogo, dove dovea ponere detto ponte, per la quale occasione stette fuora con varij suoi ministri molte giornate, attendendo di continuo a livellar et metter il dissegno e pigliar in pianta il sito, formar le misure, et assicurarsi dell' elettione del luogo, che havesse il declivo necessario et il ponte fosse posto in luogo commodo per li passagieri et il luogo talmente sicuro, che non s' havesse a dubitare, che le pienare lo potessero offendere et che da valenthuomini et della professione dovesse esser, come fu avanti della detta felice

memoria di Sisto da tutti approvata, et per quanta si può considerar da tutti non fu spesa manco di: scudi 200

c. 148—148vo

Fu necessario pigliar casa nel Borghetto et si facevano più di sessanta letti et in questo ancora vi ha havuto spesa, che non viene rimborsato (sic), che, con la pigione di dette case et robba andata a male, sono: scudi 150

Fu bisogno provedere et appaltare le calce, fabricare calcare et far altri ammanimenti, che, per le spese di diversi ministri et viaggi in più volte, sono: scudi 100

Fu necessario di mandare huomini in volta per quei monti a far diversi tasti per ritrovar li trevertini buoni, levare il cappellaccio et tutta la superficie, che non era buono (sic) et scoprir ancora la cava di selci, ché in questa opera ancora il cavaliere vi spese: scudi 150

Più volte ancora, tanto quando si fabricorno le strade, quanto si fecero altre cose per questo servitio, si guastorno grani, et altri seminati damneggiati ancora dalle bestie, ché a tutti fu sodisfatto, come si conveniva et in questo ancora il cavalier vi ha speso da: scudi 70

Hebbe ancora il cavaliere in quel tempo più volte li fuorusciti su la fabrica et quando menorno cavalli // et quando mangiorno, dissipando pane, vino, fieno, biade, carni salate et altre vettovaglie, oltreché in una volta sola tennero per quindeci giorni sedeci cavalli et doi che mai li restituirno, di dove il cavaliere ne ricevè danno grandissimo, perché bisognò pagare li huomini, se bene non lavoravano nel tempo, che li fuorusciti havevano menati via li cavalli, ché questo importa al manco: scudi 300

Per le capanne, che sono andate a male, quando per doi anni non si è lavorato, come se ne è data nota altre volte al detto padre Giovanni, il quale sul fatto notò dove erano, et se bene il cavaliere gli fece fare con grave spesa, con tutto ciò nelle stime non se li dà niente, nè se ne fa mentione, ché importano al manco: scudi 133.85

Per varie et diverse spese, che fu necessario fare di nuovo, quando si ricominciò la fabrica, come: tavole piane, travicelli, ponti et altri ammanimenti, che sono andati a male, et che il padre non ne fa mentione alcuna, debbe andar il cavalier creditore almeno di: scudi 250

c. 149—149vo

Per commodità, che i lavoranti udissero messa, non essendo nel Borghetto se non un prete et il quale non diceva messa ogni giorno, acciochéi lavoranti non stesserc senza messa, al detto padre del Borghetto si diede sempre un scudo il mese et si provedde d' un altro prete, che diceva messa in un' altra chiesola, non essendo la prima capace di tanta gente, ché in tutto costorno: scudi 3(

Per la morte di papa Sisto molti lavoranti se ne andorno et fuggirno dall' opera li quali portorno seco ferri et altre robbe et danari havuti anticipatamente, ché, vedendosi in Sede Vacante, non havevano paura della Corte, come ancora fecero li patroni delle carrozze di buffali, ché essi ancora se ne portorno li danari anticipati et questo fu al cavaliere un danno di: scudi 87(

Vi sono poi vini, carne salata et altre vettovaglie, che se infragidorno; salari et spese di guardiani, che si tenevano a posta per rimettere le robbe et legnami insieme

et molte vetture di barche //, carrozze, gabelle, che occorsero nel portare nel tempo di papa Gregorio 14 le robbe a Roma, quando si risolse, che la fabrica non andasse più avanti et poi nel riportarli di nuovo, quando d' ordine di Nostro Signore papa Clemente si ricominciò a fabricar di nuovo, et molt' altre sorte di legnami marciti et restati nelle selve, che erano già pagati, che in tutto sono stati al cavaliere di spesa notabile, et tutti i danari contanti; delle quali hora che se li leva il lavoro del ponte et erano state preparate per questa fabrica et che senza questa occasione il cavaliere non haverebbe speso un quattrino, ne deve esser fatto creditore senza eccettione alcuna, et sono in tutto: scudi 857

Vi sono migliara trenta di mattoni crudi, quali sono andati tutti a male, quando si dismesse la fabrica, delle quali il cavaliere, havendo fatta la spesa, hora ne deve andar creditore, et sono: scudi 30

Vi sono scudi trecento cinquanta di spesa,(c. 150—150vo) che il cavaliere fece nel transportare le robbe, ch' erano di messer Matteo da Castello, ch' erano avanzate dalle pienare et furno portate da cinque miglia in circa di viaggio dal luogo ove erano et passar il fiume, ché di questo ne deve il cavaliere senza replica alcuna andar creditore, che sono: scudi 350

Di più si disfecero le capanne, che havea fatte nel primo loco messer Matteo, che poi non servì per il ponte et il cavaliere v' hebbe di spesa scudi 65, delli quali similmente deve andare creditore: scudi 65

Vi sono poi varij et diversi viaggi, per tre anni continui, tanto nel tempo, che si cominciò l' opera, quanto nel tempo che si continuava, nel tempo che fu tralasciata, nel tempo che fu ritornato di nuovo a fabricare et ultimamente, quando si è levata l' opera al cavaliere, si è andato sul fatto più volte per far le misure, stime et consegne et che nelle Sedevacanti si mandorno corrieri et tanto per ministri, garzoni et simili, quanto per la persona propria del cavaliere, che per il più s' andava con carrozze et compagnia et in questo è stata spesa notabilissima, poiché ascende a scudi più di 1500, se bene il cavaliere non ne pone nè dà in nota, se non scudi 1000, ché di quanti senza dubbio alcuno ne deve esser fatto creditore, cioè: scudi 1000 //

Il cavaliere similmente in quelli anni, che furno diverse infermità, sempre aiutò tutti li amalati di cose da infermi con provision di medicine et visite di medici, come si può vedere alli libri di detta fabrica et di queste spese ne deve il cavalier andar creditore, che sono scudi 80: scudi 80

Il cavalier per questa impresa di tanta importanza, a effetto che i lavori fossero fatti come si conveniva et li conti fossero tenuti fidelmente et che in ogni tempo si puotesse vedere fidelmente la spesa che andava in questo ponte, tenne sempre diversi ministri come computisti, soprastanti e particolarmente huomini di conto, ché quivi ancora vi ha speso gran quantità de danari, che quando havesse finito l' opera poteva sperare di rimborsarsi su li guadagni, che hora che gli è levata non vi ha speranza alcuna, et importano: scudi 600

Il padre Giovanni per recognitione non assegna al cavaliere se non scudi mille, che si vede fuora d' ogni proportione, essendo lui huomo della qualità che è et essendo

che il cavaliere ne poteva sperare (c.151 — 151v°) di utile almeno 6 mila scudi, se l' opera fosse andata inanzi et fosse stata finita da lui: scudi 6000

Vedendosi adunque, che il cavaliere ha ricevuto tanto gran danno, ha fatto tante spese, le quali, senza haver l' opera, non li occorrevano, non è dubbio alcuno, che tutte se li dovrebbono far buone, poiché, et per li libri tenuti a questo effetto e per diverse scritture come quietanze et simili, si vede una verità manifesta di queste spese et danni patiti senza speranza del guadagno, che dessignava di fare nel lavoro, che si doveva far per finir l' opera, non essendo giusto, che il cavalier in campagna aperta et in luogo tanto sinistroso et esposto a tanti pericoli, habbia fatto et patito così grande (sic) spese et lavorato sotto terra et sempre nell' acqua, dove nelli lavori si spende assaí, et che hora habbia lassate le cose manite all' altri, fuor di pericolo, lavoro asciutto et sopra terra, et con li guadagni, che veramente dovea far il cavaliere, quando havesse finita tutta l' opera, senza esser rimborsato di tutti li danari posti nelle sopradette partite di più quelli che evidentemente si scorge, ch' il padre Giovanni [omette] nella sua misura et stima, — la quale non si accetta, nè si approva, nè si admette dal cavaliere a modo alcuno; come erronea, troppo pregiudiciale et di lesione enorme et enormissima — anzi il cavaliere con le sopradette ragioni et partite et con l' altre che si diranno qua sotto, le impugna, contradice, et detta misura et stima fatta dal detto padre recusa et fa instanza, che sia revista, corretta et ridotta al vero valore et per via di ricorso protestando de nullità, invalidità, notoria ingiustitia da conoscersi avanti che proceda et si venga contra di lui a giuditio et atto alcuno per li ministri della Reverenda Camera.

Il che tanto più si vede che per giustitia si deve far, quanto che il padre Giovanni istesso, come quello che molto bene sa la verità di queste spese et che, come huomo dell' arte, ben conosce quanto vantaggio sia il far l' opera che resta per finire il ponte dall' opera et lavoro che ha fatto il cavaliere, come di sopra per scarico suo (c. 152– 152v°) si vede, che nel sommario della misura et stima a faccia 41 riserva al cavaliere tutte le pretensioni, che ha per consimil lavoro, la qual riserva, quando il padre in conscienza sua havesse saputo, che li prezzi fossero stati giusti et che al cavaliere non fossero fatti notabilissimi pregiuditij, non l' haverebbe fatta. Per il che si conclude, che non solo per l' evidenza del fatto d' una fabrica tale et in campagna, dalli libri tenuti per questo effetto, dalla misura fatta da messer Ascanio Rosso, perito del detto cavaliere, ma dalla riserva istessa che fa il padre Giovanni, chiaramente si scorge, che tutte le sopradette partite et quelle che seguono al cavalier si devono ad ogni modo far buone.

Partite che seguono sono le infrascritte, cioè:

Circa la partita delli trevertini di Orte a faccia 14, sopra la misura del padre Giovanni, li mette giuli 15 1/2 la carrettata et salva la cavatura a raggione di baiocchi 48, che viene ad essere in tutto scudi 2 baiocchi 3 et 1/2 al cavaliere li costano: per la cavatura baiocchi 48 et a condurli su la bocca della Nera con le carrozze delle buffale costano baiocchi 50 per carrettata et dalla Nera per barca sino al porto appresso a Riofratto scudo uno et dal detto porto sino su la fabrica baiocchi 25, come consta da instromenti, da polizze, da ricevute e partite nelli libri tenuti per la fabrica, computantandoli et dandoli tutti li ordegni et monitione, che vanno in tale impresa, che importa baiocchi 10 la carrettata, che tutt' insieme fa giuli 23 baiocchi 3 per carrettata. Per il che si

vede chiaramente, che in questa partita il cavalier debba andar creditore di più che in detta partita si contiene: giuli 3 per carrettata et di più li baiocchi 48 per la cavatura, che il padre Giovanni non li mette fuora, ché tutt' insieme le 205 carrettate montano: scudi 159.90

Circa facciata 8 si mette il limo et riempitura, che haveva fatta il fiume nelli piloni per esser stato doi anni senza essersi lavorato, si mette fuora per canne 266 e palmi 896 et il padre Giovanni non dà prezzo nissuno, ma tutto lassa in bianco; per il che si vede, che il cavalier debba andar creditore di scudi 4 per canna, che sono: scudi 1067.58

c. 153—153vo

A facciata 15 sono stimate le buffale scudi 23 l' una e nondimeno si sono vendute scudi 26 et 27, come si può chiarire da messer Rinaldo delle Mole et altri, che le hanno vendute et non erano sì belli nè buoni come erano questi, a tal ché in questa partita de bufali numero 28 il cavaliere debba andar creditore di scudi 3 almeno per bufalo, che in tutto sono: scudi 84

A facciata 16 oltre le carrozze, che ordinariamente si dànno con li bufali, pone di più in pregiuditio del cavaliere rote una nuova senza quarti et una usata intera con suoi boccalari et cerchi et altri ferri, che non vanno con dette massaritie et di più anco una carrozza intera bastarda oltre le doi ordinarie con suoi finimenti, che tutt' insieme debbano dar credito del cavaliere et per il manco le doi rote vagliano scudi 25 e la carrozza usata scudi 50, che in tutto sono: scudi 75

A facciata 17 le burbore le pone scudi 5 l' una, che al cavalier costano più di scudi 8, come communemente si puol vedere nelle fabriche, dove si adoprano burbore grosse come quelle, che, essendo numero 12, importano: scudi 36

A facciata 30 pone canne 52 e palmi 997 di terra cavata dalli alvij, dove si sono fatte le fosse della calce et valutata // a ragione di baiocchi 31 la canna, che al cavaliere li costa per il manco baiocchi 50 la canna, ché si deve far creditore di baiocchi 19 di più la canna; che sono: scudi 10

A facciata 29 pone tre partite di terra levata e portata via dall' alvij, dove si sono fatte le fosse della calce, che in tutto sono canne 80 palmi 321 a ragione di giuli 5 la canna et al cavalier costano più di giuli 15 la canna, come communemente si puol chiarire da chi fa cavar terra. Et si vede che all' istessi che hoggi fanno il ponte, simil terra si paga giuli 15. Per il che si vede che è preso error manifesto et troppo enorme, dovendosi aggiungere a favor del cavaliere scudo uno per canna di più di quello che è posto, che, essendo canne 80 palmi 321, monta: scudi 80.32

A facciata 39 pone terra et creta delli alvij et fa mentione di più misure a ragione di giuli $16\frac{1}{2}$ la canna, che al cavaliere costa sottosopra almeno giuli 20, havendo dato alli cavatori li ferri et altri monitioni et al conto ancora che puone fuora a ragione delli sopradetti giuli $16\frac{1}{2}$ ne viene a defalcare canne 200 in pregiuditio del cavaliere, perché tutta misura per canne 5865 palmi 511 et poi nel dare il prezzo ne lassa 200, per il che deve andare il cavaliere creditore (c. 154—154vo) di canne 200 a ragione di scudi 2, che non vanno defalcate, che sono scudi 400, et de canne 5665 palmi 511 a ragione di baiocchi 35 la canna di più, come li costa a lui et se ne vede il conto nelli libri tenuti a questo effetto,

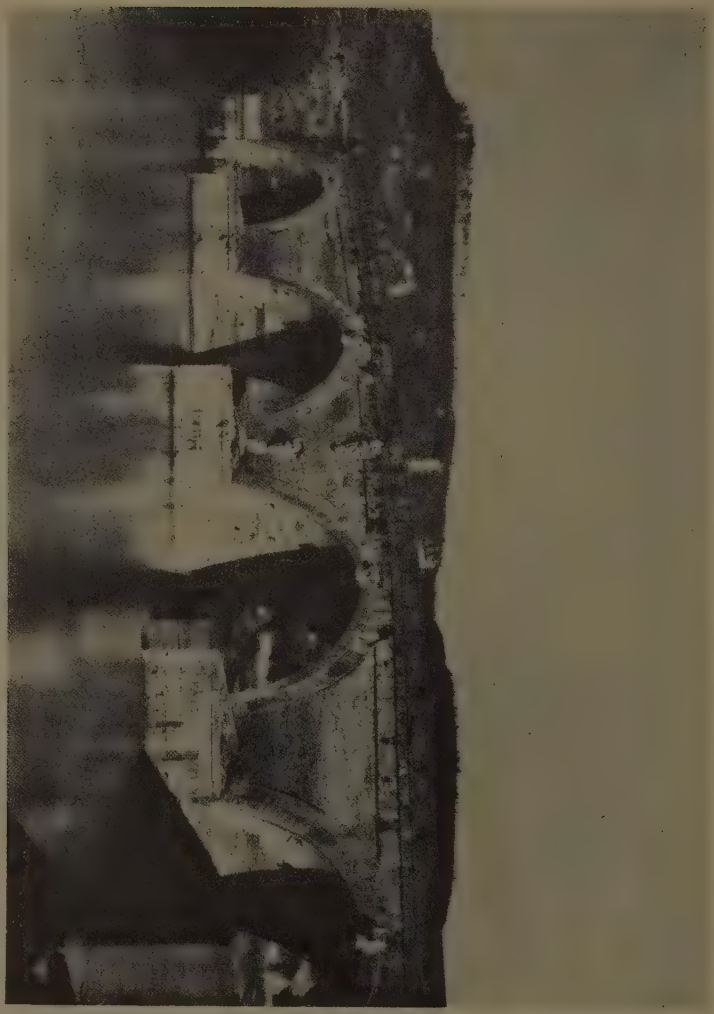


Abb. 2. Die Brücke von Borghetto.

Photo Thomas Ashby

che in tutto fanno scudi 1982 baiocchi 75, che posti insieme con li scudi 400 fanno: scudi 2382.75

A facciata 39 pur segue — et a questo bisogna haver gran consideratione, perché molto importa per conoscer l' error preso — pone la cavatura delli piloni e portar via la terra con le carrette, cioè terra e breccia: canne 892 e palmi 496 a giuli $15\,^1/_2$ la canna et la creta canne 639 palmi 462 a giuli 40 la canna, che si vede error chiarissimo

n pregiuditio del cavaliere, poiché questa terra et breccia delli pilloni ha doppia manifattura di tutte l'altre terre et massime delli alvij; perché quando si cava dalli piloni bisogna tirarla e buttarla fuora con burbore et barrelle et far li ponti et pontellature de travi grossi con grandissima spesa et di poi levata fuora portarla, come è stata portata, per alzar la strada verso Magliano con le carrette de cavalli e bovi, la qual terra non costa al cavalier manco di giuli 30 la canna, come se ne puol // far prova et si vedrà che costa; così e perciò debbon dare il cavaliere creditore di più delli giuli $15\,^1/_2$ che sino alli 30, come li costa la terra, sono giuli $14\,^1/_2$ per ogni canna, che, essendo canne $392\,^1/_2$, importano scudi 1294 et circa le canne 639 e palmi 462 di creta, la quale è posta giuli 40, si deve similmente considerare et correggere l'errore, perché questa creta al cavaliere costa scudi 8 la canna, poiché sempre si lavorò con le acque adosso et quanto più si cavava, tanto più si riempiva per la cattiva stagione delle pienare, et perché continuamente dalla breccia et dall' istessa creta sorgevano sempre l' acque che facciano lamare, ogni giorno bisognò repontellar di nuovo et perciò nessun cavatore, vedendo la gran fatica, dificoltà et pericolo, che si correva, cavandosi palmi 72 sotto, voleva pigliare il lavoro a canne et bisognò far lavorare a giornata et quelli che volsero provare a cottimo, fattone la prova et ritrovate tante difficoltà, lassando il lavoro se ne fuggivano, per il che si vede dalli conti, che costava quest' opera etiam più delli sopradetti scudi 8, per il che si vede, che il cavaliere deve andar creditore (c 155—155vo) di scudi 4 di più per canna, che non ha posto il padre Giovanni, che a ragione di canne 639 palmi 426, da giuli 40 a 80, per il manco avanza il cavaliere et se li devono far buoni scudi 2557.84, che posti insieme con li scudi 1294 della terra et breccia fanno: scudi 3851.84

A facciata 15 sino alle 24 si debbe avertire, che in XI somme di più partite di monitioni, vi si è fatto errore nel sommarle, a pregiuditio del cavaliere, di scudi 108, come si puol di nuovo sommarle et si vedrà chiaramente, per il che il cavaliere deve andare creditore di questi: scudi 108

A facciata 31 et 32 pone il prezzo delle strade e dice secondo una misura fatta da messer Giacomo della Porta. Per relatione di messer Carlo Maderno si vede che il cavaliere viene molto pregiudicato et poiché detta mesura non è stata fatta di suo consenso, anzi havendo esso reclamato, fu mandato di nuovo a misurarla huomo a posta con l'intervento di messer Marsilio Fontana e fu ritrovato errore di canne 600, come dal detto Marsilio, da Antonio Camposasso, al presente soprastante del ponte per la Reverenda Camera, et maestro Lazaro // Lazarini et maestro Antonio d'Abruzzo, li quali la misurorno con la catena, se ne puol chiaramente haver relatione, per il che il cavalier deve andar creditore per il manco di scudi uno la canna, ch' essendovi error di canne 600 importa: scudi 600

A facciata 35 pone et fa mentione di doi pagliari et descrive l' altezza et grossezza di essi et non cava fuora prezzo alcuno, per il che chiaramente si vede, che in questo ancora il cavalier viene evidentissimamente gravato, che pur importano almeno: scudi 50

A facciata 35 segue et pone la misura del fenile e non lo fa alto se non palmi 14 e molto confusamente et diverso da quello ch' è stato misurato d' accordo et l' istesso padre, se guarda la misura sottoscritta da messer Ascanio Rossi et da messer Ottavian

Mascarino, si trovarà l' altezza di palmi 32 in circa, per il che si vede che il cavaliere viene pregiudicato assai, perché il padre non tira fuora per questo fieno se non scudi 66 et vale almeno scudi 214, ché, levatone scudi 66, resta creditore di scudi: scudi 148

A facciata 24 pone libre 172 di corda sottile nuova (c. 156 - 156vo) et l' appretia baiocchi 60 in tutto, per il che si vede, che non viene se non tre quattrini libra et chiara cosa è, che il manco prezzo è baiocchi 5 la libra et perciò, oltre il poco credito che si deve dare a questa stima, il cavalier deve andar creditore di scudi 8: scudi 8

A facciata 40. Nel sommario delle monitioni di legnami, pone et fa mentione di cinque partite e li mette scudi 1294 et al cavaliere, come consta per le ricevute de mercanti et per li suoi libri, più di scudi 2500 et per chiarire quanto sia manifesto l' errore, si può vedere che pone li travi di palmi 30 a scudi 5 l' uno, che costano più di scudi 10 et 12 l' uno et similmente tutte l' altre cose, le quali per brevità si lasciano et si possono vedere nelle dette partite stese, per il che si vede, che in queste monitioni di legname il cavalier deve esser fatto creditore almeno di: scudi 1300

Nel resto delle partite delle monitioni, delle cose et robbe mobili si vede tanto chiaramente l'errore, che non vi è cosa, che il padre non habbi stimato doi terzi manco et per ciò si vede il cavaliere non solo esser leso oltre la dimidia parte, ma si scorge una enormissima lesione et per il manco si deve far creditore // le sopradette monitioni d'altri: scudi 1300

Di più ha lassato una partita di terra di canne 2897 e palmi 250, cavata appresso il porto di Riofratto, cavata ad effetto di fare come era necessario et il fiume s' accostasse alla volta del ponte et comminciasse a pigliare il suo declivo per puoter scorrere il suo tempo sotto il ponte e pigliare il fondo dritto et corso talmente, che senza pericolo andasse mai più per altra strada, scorresse come si desiderava con facilità sotto li archi del ponte et di già si è accostato più di canne 20, la qual terra fu misurata prima da messer Gasparo Ponti, alla presentia di messer Lepido, in quel tempo castellano del Borghetto, come si puol vedere dalla scrittura, che si fece all' hora, sottoscritta da testimonij et ultima-mente rimisurata con ogni diligenza dal detto padre Giovanni, il quale se ne doverebbe molto ben ricordare, poiché, quando fece questa misura, non havendo il piombo per misurare l' altezza, si servì d'una chiave, che si cavò di saccoccia et di questo fatto se ne possono ricordare tutti quelli che vi erano presenti et il detto padre ne prese scrittura come fece anco messer (c. 157—157vo) Ascanio Rossi, che furno le canne come di sopra: 2897 e palmi 250, ché pure pagandosi al presente alli moderni muratori che fanno il ponte, la terra che cavano nel medemo luogo della Reverenda Camera a ragione di giuli 15 la canna, non si dovrebbe pagar meno dell' istessi giuli 15, poiché il cavaliere non ha più speranza di guadagno in questo ponte, essendoli levata l' opera che in tutto sarebbono: scudi 4345.75

Non pone nella sua misura sei fosse di calcare di calce, cavate nella terra et murate dinanti alle bocche et dentro dove era bisogno, nella selva di Orte in luogo detto Abauch et ve ne sono tre piene, che non occorre se non darli fuoco et le piene si mettono a ragione di scudi 50, cioè la riempitura, et le vote scudi 20 l' una, che sono in tutto scudi 270 e per la scaglia amanita et incanata in detto luogo, qual sono canne 522 e palmi 22, monta a giuli 6 la canna per esser cavata in un massiccio durissimo: scudi 11

baiocchi 30. Vi è la legna similmente manita alle calcare et tagliata ancora un altra buona parte, che vale scudi 230, ché, computate tutte le sudette somme insieme sono: scudi 813 baiocchi 30, li quali ad ogni modo et senza // eccettione alcuna si devono far buoni al cavaliere, poiché si vede dalli suoi libri et ricevute de Rosati da Orte, che per queste calce lui ha pagato molto più, che non è la somma della calce et senza l' occasione del ponte non haveva bisogno il cavaliere di far calce a Orte, e perciò, essendoli levata l' opera, è necessario farli buono tutto che ha speso per ammanimento di questo lavoro, onde non si puole impedire, che non vada creditore di questi: scudi 813.30

A facciata 39, nel sommario, pone li muri delli fondamenti delli piloni a canne 1258 palmi 42 a ragione di giuli 17 la canna, il qual prezzo quanto sia pregiudiciale al cavaliere et che di ogni modo si doverà correggere et augumentare, si vede dalle ragioni infrascritte e prima:

vi entrano rubbia 2 di calce per canna, che in quel luogo non val manco di giuli 9 le 2 rubbia;

vi entrano carrettate 7 di selce a baiocchi 15 per carrettata: giuli 105
vi entrano carrettate 4 di pozzolana, che sono: baiocchi 52
la manifattura al muratore: baiocchi 45
la spezzatura delli selci baiocchi 2 la carrettata: baiocchi 14

che tutte insieme si vede che fanno la somma di scudi 3.8.6 per canna, come facendosene la prova non si (c. 158—158^{v}) potrà fare a manco, per il che si vede quanto sia il pregiuditio e danno del cavaliere.

Nè osta il dire, che li presenti muratori lo fanno al prezzo delli giuli 17, perché si risponde:

che questi muratori, come quelli che volevano levare quest' opera al cavaliere et sono persone, c' hanno ritrovato l' opra mannita et fatta per la maggior parte, dove si perde, hanno le loro speranze nel resto del lavoro, che si farà con manco difficoltà e spesa, per esser sopra terra e fuori delli pericoli dell' acque delle lamate et delle pontellature, et quando in quel poco fondamento che resta se ne facci etiam hoggi la prova, si vedrà chiaramente, che costa poco manco della retroscritta somma e perciò giuli 17 non sono prezzo giusto per il lavoro già fatto dal cavaliere, il quale cominciò detta fabrica, come si vede, in campagna aperta et dove non era mai più stata fatta fabrica alcuna, o quando pure si volesse pregiudicare il cavaliere in qualche cosa, si potrebbe pagar la canna almeno giuli 27, et messer Giacomo della Porta et messer Ottavian Mascarino et altri per la Camera, già li stimorno a ragione di giuli 20 la canna, et alle Grotte la signora Camilla per la fabrica già cominciata dalla felice memoria di papa Sisto V^{o}, // per li fondamenti, che non andavano a basso più che 27 over 28 palmi è stato stimato la canna con la cavatura giuli 62 in contradittorio giuditio, che ridotto si vede che passa più di giuli 30 la canna con il muro e perciò, mettendo a giuli 23, che è il manco prezzo, che si potesse mai fare, il cavaliere debbe andare creditore dalli giuli 17 sino alli 23, che in tutto sono: scudi 755

Pone similmente canne 507 di muro sopra li fondamenti, dove si è cominciato a metter li trevertini et li dà il prezzo di scudi doi, ché quivi ancora il cavaliere debbe an-

dare creditore di giuli 3 per canna di più, conforme alli muri detti di sopra, che sono: scudi 152

Di più difalca dalli muri li trevertini, cosa insolita in simil fabriche et in Roma communemente si misura tutto, come ancora si fa se nelli muri fossero vani di finestre e porte, che si misurano e pagano senza defalco alcuno per pieni et l'istesso padre Giovanni, altre volte, misurando la facciata di San Luigi in Roma, fatta del cavaliere, misurò li trevertini per muro senza defalco alcuno, come si vede dalla detta misura, per il che le canne 269 e palmi 73, che il padre defalca, ponendosi in credito, come si deve, al cavaliere si debbono far buone a ragione di giuli 23 la canna: scudi 620

E di più pone a facciata 39, nel sommario, (c. 159—159vo) carrettate 1743 palmi 26 di trevertini messi in opera; li valuta giuli 28 la carrettata, fra le quali ve ne sono carrettate 250 da quelle da Orte, li quali costano al cavaliere, come si è mostrato di sopra nella partita delli trevertini di Orte a facciata 14, giuli 7 e baiocchi 8 la carrettata di più di quelli che vengono quelli di Cività, per il che si vede chiaramente, che il padre in questo ha preso errore manifesto e perciò si debbe far creditore il cavaliere di giuli 7 baiocchi 8 per carrettata delle carrettate 250 di trevertini posti in opera, che sono di quelle di Orte, li quali hanno queste spesa di più delli altri, come si è detto di sopra, che sono: scudi 195

Di più pone a facciata 41 mattoni numero 450 migliara, e dice: buoni e cattivi, per il che si vede, che il padre grava il cavaliere, quando dice: cattivi, poiché, communemente, quando si comprano mattoni o si fanno per servitio di una fabrica, tutti servono et non si fa altra differentia, et massime dato che ve ne fossero qualcheduno de cattivi, non restà per questo che il cavaliere non habbia fatta tutta la spesa e pagato interamente tutta la somma e perciò debbe andare creditore di migliara 450 e non di 300, come ha fatto il detto padre Giovanni, et di più appretia li detti mattoni giuli 22 il migliario et al cavaliere costano giuli 30 e più, come si puol vedere dalli conti delle // spese sopra ciò fatti et libri tenuti e perciò debbe andar il cavaliere creditore di giuli 8 per migliaro, ché in migliara 300 che il detto padre ha fatto creditore il cavaliere, a ragione di giuli 22, resta il cavaliere creditore di scudi 240 et di più debbe andare creditore di migliara 150, che il padre lassa in pendente, che, a ragione di giuli 30 il migliaro, sono scudi 450, che tutti insieme fanno: scudi 690

Di più ha lassato li ponti fatti, et messe in opra le borbore sopra il pilone, che fa coscia verso Magliano, et pontellato il detto ponte over coscia, qual serve per li muratori che seguitano l'impresa, et il padre Giovanni non ha messo niente e perciò il cavaliere ne deve andar creditore intorno detta pontellatura et ponte de scudi: scudi 40

Il padre fa mentione nella sua stima di doi inventarij di robbe et munition lasciateli dalli ministri di messer Matteo, l'uno in somma di scudi 1400 et baiocchi 38 e l'altro in somma di scudi 763 baiocchi 19 et perché il 2^{0} inventario fu fatto dopo l'inondatione del Tevere et che quelle robbe, ch' erano di più nel primo tutte furno menate via dall' acque (c. 160.) non si dovrà ponere se non li scudi 763 baiocchi 19, contenuti nel 2^{0} inventario, acciò il cavaliere non venghi gravato per un pericolo tale et caso, al quale di ragione nessuno è tenuto.

Et si dovrà avvertire et calculare tutti le sopradette cose, acciò, fatti li conti, il cavaliere possi conseguire dalla Reverenda Camera quello che è creditore.

Somma sommate le retroscritte partite sono: scudi 30117. 32

Sommano le partite, che pone il padre Giovanni nella sua stima, la quale il cavaliere non accetta se non corretti che saranno li errori et revisti con l'argumento delle soprascritte partite et non in altro modo: scudi 31925. 72

che tutti insieme sono: scudi 62043. 14

Sommano li danari contanti havuti il cavaliere a buon conto della fabrica: scudi 43863. 82

Et più ha havuto in tante robbe et monitione di quelle ch' erano di messer Matteo da Castello, conforme il 2° inventario: scudi 763. 19

che in tutto sono: scudi 44627. 01

Li quali scudi 44627.01 levati dalla somma delli scudi 62043. 14, che il cavaliere era creditore, resta creditore della Reverenda Camera per questo conto di: scudi 17416. 13

1590

Domenico Fontanas Handschrift.

Summa delle summe insieme ogni qualunque cosa sopranomminata per servizio della detta guglia; insieme montano scudi settecento vinti e baiocchi 11, dico:

scudi 720, 11

Jo Domenico Fontana o visto et apreciato le sopradete misure et tirato il conto a la sopradetta stima et quantità et sopra la mia consciencia giuro il tuto esere in servicio di Nostro Signore et sua Camera et in fede mi sono sotoscrito di propria mano.

Io Prospero Rochi sonno intervenuto alle sopradette misure et giuro come de sopra.

(Roma, Archivio Vaticano, A. A. Armadio B. 13: „Libro di tutta la spesa fatta da Nostro Signore papa Sisto alla guglia di Santa Maria Maggiore", fol. 7.)

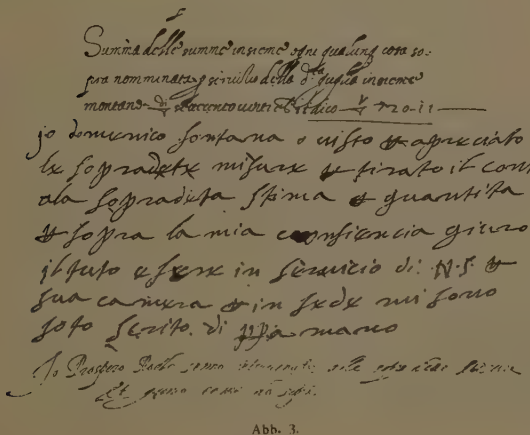


Abb. 3.

ANMERKUNGEN ZUR REMBRANDT-ERKLÄRUNG

VON

KLAUS GRAF V. BAUDISSIN

Mit 1 Abbildung

Die Zahl der nicht oder unbefriedigend erklärten Darstellungen Rembrandts und seiner Schüler ist immer noch groß. Die Anregung, die Wickhoff vor Jahren mit seinen Seminarstudien[1]) nach dieser Richtung hin gegeben hat, ist lange ohne Nachfolge geblieben; erst neuerdings hat es H. Kauffmann[2]) wenn auch vergeblich unternommen, eine Reihe von Darstellungen Rembrandts aus dem „Trauring" des zeitgenössischen Dichters Cats zu erklären; den von Wickhoff eingeschlagenen Weg, die Bibel als die Hauptquelle nachzuschlagen, hat Kauffmann damit verlassen; für die folgenden Deutungsversuche ist die Bibel herangezogen worden.

In den anderthalb Jahren, die verflossen sind, seitdem diese Zeilen geschrieben worden, ist Hofstede de Groot[3]) mit Untersuchungen auf diesem Gebiet hervorgetreten, ferner ist der 3. Bd. des Handzeichnungswerks von Lilienfeld[4]) und der 1. Bd. des gleichlaufenden Werks von Valentiner[5]) erschienen, die verschiedene Dunkelheiten aufhellen, indessen die nachstehenden Betrachtungen nicht überflüssig machen.

I.

Noch immer leidet die Erklärung des Petersburger Bildes Beschr. Verz.[6]) Nr. 38 not, trotz Hofstede de Groot, der zuerst in der angeführten Untersuchung (s. Anm. 3) die Darstellungen zusammengestellt hat, die dem gleichen Kreise angehören; die Bezeichnung schwankt zwischen dem Abschied Davids von Jonathan und der Versöhnung Davids und Absaloms, an der zweiten Bedeutung hält Hofstede de Groot fest. Während auf den ersten Gegenstand mehrere Zeichnungen mit Sicherheit bezogen werden können, hat man auf den zweiten bisher nur eine, H. d. G. 1257[7]), beziehen wollen.

Einem anscheinend noch jugendlichen Mann fürstlichen Aussehens küßt ein vielleicht jüngerer die dargereichte, mit beiden Händen ergriffene Linke; mit dem

---

[1]) Franz Wickhoff: Einige Zeichnungen Rembrandts mit biblischen Vorwürfen. Seminarstudien. Innsbruck 1906.

[2]) Hans Kauffmann: Rembrandt und die Humanisten vom Muiderkring. Jahrb. d. Preuß. Kunsts. Bd. 41. 1920. S. 46; vgl. meine Entgegnung Repert. f. Kw. Bd. 45, 1925. S. 148.

[3]) Hofstede de Groot: Rembrandts Bijbelsche en Historische Voorstellingen. Oud-Holland Jahrg. 1. 1923/24. S. 49 u. 97.

[4]) K. Freise, K. Lilienfeld, H. Wichmann: Rembrandts Handzeichnungen, III. Bd. Dresden. Erschienen Parchim 1925.

[5]) Wilhelm R. Valentiner: Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen. Kl. d. K. Bd. 31. Stuttgart, Berlin, Leipzig (1925). Abkürzung: V.

[6]) C. Hofstede de Groot: Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke des hervorragendsten holländischen Malers des 17. Jahrhunderts. VI. Bd. Eßlingen-Paris 1915.

[7]) C. Hofstede de Groot: Katalog der Handzeichnungen Rembrandts. Haag 1906. Abkürzung: H. d. G.

Bibelwort stimmt diese Darstellung nicht überein. Nach II. Sam. XIV. hat Joab durch eine List bei David erreicht, daß der wegen Brudermordes entflohene Absalom zurückkehren darf. „Aber der König sprach: Laß ihn wieder in sein Haus gehen und mein Angesicht nicht sehen." Dies währt zwei Jahre. Da schickt Absalom zu Joab; als dieser nicht kommt, läßt Absalom einen Gerstenacker Joabs niederbrennen; nun kommt Joab; Absalom sendet ihn zum König und läßt durch ihn sagen: „Warum bin ich von Gessur gekommen? Es wäre mir besser, daß ich noch da wäre. So laß mich nun das Angesicht des Königs sehen; ist aber eine Missetat an mir, töte mich. Und Joab ging hinein zum König und sagte es ihm an. Und er rief Absalom, daß er hinein zum König kam; und er fiel nieder vor dem König auf sein Antlitz, und der König küßte Absalom." Der Vorgang findet im Palast statt; die zweite Begnadigung wird ertrotzt, wie die erste erlistet wurde; der Aufruhr des schlimmen Sohnes folgt dieser erzwungenen Begnadigung auf dem Fuße. Jeder Hauch von Wärme und Innigkeit fehlt dieser Erzählung; daß der König, oder daß Absalom weine, wird nicht berichtet. Eine Begnadigung also, keine Versöhnung, mit zwei deutlichen Zügen: der amtlichen und förmlichen Unterwerfung und der kühlen Zeremonie des Gnadenkusses, den der König dem Sohne erteilt. Den ersten Vorgang dürfte H. d. G. 231 schildern, von Woermann[1]) zutreffend als „Unterwerfung" bezeichnet. David vollbärtig, im Hermelin, sitzt am Fuße einer Säule; die Linke wie abwehrend vor die Brust haltend, sieht er zaudernd, mit sich kämpfend auf die trotzige Gestalt vor sich herab, die mit der Stirn den Boden berührt.

Wir fänden beide Hauptzüge der Begnadigung Absaloms in dem Petersburger Bilde und in H. d. G. 1257 unterdrückt, wenn wir mit Hofstede de Groot und Valentiner an dieser Bezeichnung festhalten würden.

Die Geschichte Jonathans berichtet zwei zu unterscheidende Vorgänge; voran geht der Schwur I. Sam. XX, 11—17. „Jonathan sprach zu David: Komm, laß uns hinaus aufs Feld gehen. Und beide gingen hinaus aufs Feld." Dann folgt der Schwur der alleinige Inhalt dieses Auftritts; die Erzählung schließt: „Und Jonathan fuhr fort und schwur David, so lieb hatte er ihn, so lieb wie seine Seele." Diesen Hergang verbildlichen doch wohl offensichtlich H. d. G. 33, 325, 693, 1256.

Dem Schwur folgt der Abschied von Jonathan. I. Sam. XX, 41—42. Jonathan hatte mit David verabredet, ihm durch drei Pfeilschüsse in die Gegend des Steins Asel, bei dem David sich verbergen solle, ein Zeichen über die Gesinnung Sauls zu geben, ob David zu fürchten oder zu hoffen habe; dies Zeichen ist gegeben worden; Jonathan hat seinen Knaben mit den Waffen zur Stadt zurückgeschickt; die Freunde sind allein beim Stein Asel. David „stand auf vom Ort gegen Mittag und fiel auf sein Antlitz zur Erde und beugte sich dreimal nieder, und sie küßten sich miteinander und weinten miteinander, David aber am allermeisten. Und Jonathan sprach zu David: gehe hin mit Frieden! Was wir beide geschworen haben im Namen des Herrn und gesagt: Der Herr sei zwischen mir und dir, zwischen meinem Samen und deinem Samen, das bleibe ewiglich." Eine Schwurleistung kommt in diesem Auftritt nicht vor.

[1]) Carl Woermann: Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett in Dresden. Lief. VIII. Nr. 307.

Einen Abschied Davids von Jonathan erkenne ich in H. d. G. 1257, wie bekannt die Vorstufe zu der endgültigen Lösung im Petersburger Bilde; der dargestellte Vorgang hält sich noch zwischen Schwur und Abschied. Wäre der Unbedeckte ein Absalom, so müßte er nach der Bibel den Kuß empfangen.

Im Petersburger Bild ist die Frucht ausgereift. Im Freien steht David vor Jonathan und lehnt sich weinend an seine Brust, Jonathan hat ihn mit beiden Armen umfaßt. Kein Schwur. Jonathan ohne Vollbart; rechts am Rande der Stein Asel. Leichte Abweichungen von der Strenge des Wortlautes, die der genaueren Kennzeichnung dienen, sind das Schwert Davids, der nach der Schrift waffenlos flieht, und der Köcher mit den Pfeilen von Jonathan, den der Knabe fortgetragen haben

Abb. 1. Sarah verklagt Hagar.

sollte. Beide Männer in tiefer Bewegung. Jonathan hat sich zuerst gefaßt, das ziemt dem Königssohn; der edle, herbe Ernst männlicher Überwindung formt seine Züge. „David aber weinte am allermeisten." Was in den aufgebrochenen Tiefen seines Innern vorgeht, ist nur der Ahnung, nicht dem Auge sichtbar. 1642 ist das Bild gemalt, im Abschiedsjahr Saskias.

II.

H. d. G. 665, V. 15.

Von Valentiner richtig bezogen auf I. Mos. XVI. Erzvater Abraham ist in häuslichen Ungelegenheiten; Hagar, seitdem sie sich schwanger weiß, trumpft ihrer Herrin auf; darüber beschwert sich Sarah bei Abraham, der ihr antwortet: „Siehe deine Magd ist unter deiner Gewalt; tue mit ihr, wie dir's gefällt." Um sich weiteren unlieb-

samen Erörterungen zu entziehen, eilt er davon. Man hat übersehen, daß im Beschr.-Verz. von H. d. G. ein Gemälde genannt wird, daß sich nach der Beschreibung genau mit unserer Zeichnung deckt; es ist Nr. 7 „Abraham, Sarah und Hagar in einer Landschaft. Links sieht man Abraham davoneilen, dem Sarah über sein Verhalten zu Hagar, die rechts steht, Vorwürfe macht (eine ungenaue Auslegung). Das Haus und große Baumgruppen bilden rechts den Hintergrund." Hiermit erledigt sich die Bemerkung des Verz. „Die Deutung dieser Begebenheit scheint unrichtig, da sie keiner biblischen Szene entspricht." Die Maße (Verhältnis der Höhe zur Breite) decken sich nicht. Auf dem Bilde scheint die Kuh der Zeichnung zu fehlen; vielleicht ist das Bild links verkürzt.

H. d. G. 1249, V. 92.

Zwei Gestalten, die mit einer dritten eine Auseinandersetzung haben; gilt als „Joseph und seine Brüder, die ihn in den Brunnen werfen wollen." Ein Brunnen ist nicht angedeutet; der angebliche Joseph ist ebenso groß wie seine Brüder; das ist nicht üblich. Sollte hier nicht II. Mos. 13 ff. Moses mit den beiden streitenden Israeliten gemeint sein? Auch die drohende Gebärde des einen gegen Moses ist dann verständlich.

H. d. G. 137, V. 154.

Nach Valentiner wäre der Tod Goliaths dargestellt. Es liegt näher, an den Tod Urias zu denken.

Freise II, 87

Diese Darstellung scheint mir nicht aus der Bibel herzustammen. Die Deutung als Marienklage — die drei Kreuze seien oben auf dem Berge im Hintergrund deutlich zu erkennen — befriedigt nicht.

Solange eine treffendere Erklärung aussteht, schlage ich die Bezeichnung „Hero und Leander" vor. Mit der Dichtung des Altertums läßt sich diese Darstellung allerdings nicht ganz vereinbaren. Bei Musäos und Virgil erblickt Hero den ertrunkenen Geliebten vom Turm aus und stürzt sich von dort zu ihm herab. Doch findet sich die Erzählung auch in abgeänderter Form. In Dirk Potters 1412 in Rom gedichtetem Minnenloep[1]) geht Adonis, wie Hero von ihm genannt wird, am Morgen nach der stürmischen Unheilsnacht mit ihrer Amme am Strand entlang und findet hier den ertrunkenen Geliebten. Sie jammert und klagt und schickt die Amme fort, um Leute zu holen, die den Toten fortbringen sollen. Die Abwesenheit der Amme benutzt sie, um mit Leander in den Armen ins Wasser zu gehen. Auch die Erzählung in P. Laurembergh's Acerra Philologica[2]), auf die C. Neumann schon hingewiesen hat, weicht ab. Hier erfährt Hero durch nicht näher bezeichnete Boten, daß Leander gefunden worden. Sofort eilt sie an den Strand. „Hem nu gesien hebbende, viel sy op hem met suchtende ende klaegen, weenen ende schreyen." Hiermit läßt sich unsere Zeich-

[1]) Werken uitgegeven door de Vereeniging ter Bevordering der Oude nederlansche Letterkunde II, 3: Der Minnenloep, II. Buch V. 346 ff.

[2]) Holländische Ausgabe übersetzt von Joa. Blasius, Leyden 1656. II. D. S. 74.

nung vollkommen vereinigen. Erst nach der Klage steigt Hero auf den Turm, von dem sie sich herabstürzt. L. Bramer hat diese berühmte Geschichte vom Liebestod als Schauerstück gemalt[1]).

Freise II, 124.

„Unerklärt." Man könnte, worauf ich hingewiesen worden, an eine Wochen- oder Krankenstube denken; zwingend ist das nicht. Das Blatt fügt sich schlecht ein in die von Valentiner[2]) zusammengestellten Beispiele dieser Art, ihm fehlt der unmittelbare Anprall des gegenwärtig Geschehenen und Gesehenen, es scheint eine Kompositionsstudie zu sein —, die räumliche Anordnung ist dem Blatt H. d. G. 288 sehr verwandt. Haben wir keine Wochenstube oder etwas dergleichen vor uns, so bietet die Bibel einen Vorgang an, die Geschichte von Amnon und Thamar — ein Lukretia-Motiv. II. Sam. XIII, 10: „Da nahm Thamar die Kuchen, die sie gemacht hatte, und brachte sie zu Amnon, ihrem Bruder, der sich krank gestellt [um sich ihrer bemächtigen zu können,] in die Kammer."

Lilienfeld Nr. 124.

Zuweilen findet sich auch die Erklärung der Darstellungen der Rembrandtschule wunderlichen Schwierigkeiten gegenüber; so ist ein Werk des Arent de Gelder, Kopie von J. van Stry von Lilienfeld[3]) beschrieben als ein „junger Mann, der einem alten Orientalen ein Schwert reicht". Es verhält sich umgekehrt. Der Alte, der Priester Abimelech, gibt dem Jungen, David, das Schwert Goliaths. I. Sam. XXI, 9 ff. „Und David sprach zu Abimelech: Ist hier unter deiner Hand ein Spieß oder Schwert? Ich habe meine Waffen nicht mit mir genommen, denn die Sache des Königs war eilend. Der Priester sprach: Das Schwert des Philisters Goliath, den du schlugst im Eichgrunde, das ist hier, gewickelt in einen Mantel hinter dem Leibrock. Willst du das, so nimm's hin; denn es ist hier kein anderes als das. David sprach: Es ist seinesgleichen nicht, gib mir's!"

Es gibt unter den alten illustrierten Bibeln kaum eine, die diesen Vorgang nicht darstellte!

---

[1]) Heinrich Wichmann: Leonaert Bramer. Leipzig 1923. Nr. 222.

[2]) Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1923: „Aus Rembrandts Häuslichkeit". S. 277 ff.

[3]) Karl Lilienfeld: Aert de Gelder. (Quellenstudien z. holländ. Kunstgeschichte IX). Haag 1914. Nr. 128.

K. Hüseler: Das Amt der Hamburger Rotgießer. (Hamburg. Einzelforschungen zur deutschen Altertums- und Volkskunde, herausg. v. O. Lauffer), Braunschweig-Hamburg 1922.

Die Arbeit ist eine rein historische, die künstlerische Tätigkeit der Apen- oder Grapen- oder Rotgießer wird nicht gewürdigt. Sie ist für die Kunstgeschichte wertvoll, weil sie einen Einblick in die sozialen, rechtlichen, persönlichen usw. Verhältnisse eines Gewerbes gibt, das besonders für Niedersachsen durch Leistungen wie die Bronzetaufen kunsthistorische Bedeutung gewonnen hat. Goldschmidts Zuweisung des künstlerischen Schmucks der großen Glocke der Jakobikirche an Meister Bertram hat neuerdings wieder die Aufmerksamkeit auf solche Bronzegußarbeiten gelenkt.

Hüseler stellt zunächst fest, daß die Bezeichnungen Grapengeter, Apengeter, Rotgeter zeitlich aufeinanderfolgen und dieselbe Berufstätigkeit decken. Das Arbeitsgebiet umfaßte Grapen, Pfannen, Mörser usw., Glocken, Beleuchtungsgerät, Taufbecken, Türdrücker, Geschütze, um das Wichtigste zu nennen.

In einem zweiten Abschnitt wird der innere Aufbau des Amtes behandelt, wobei der Verf. von einer „Rolle" des Amtes von 1628 ausgeht; aber auch auf ältere wie die von 1375 zurückgreift.

Das III. Kapitel, Rechtsfragen, geht auf die Bedingungen der Settinghe von 1375 und der Transumpten von 1354 und 1368 sowie die späteren Zusätze ein. Interessant ist der Widerspruch, der sich zwischen einer Bestimmung der Rolle, die ein Meisterzeichen (und Stadtmarke) verlangt, mit den erhaltenen Denkmälern, von denen nicht ein einziges ein eMarke trägt, ergibt. Der Verf. erklärt die Tatsache damit, daß die kleinen für Privatleute bestimmten, sicher ehemals gezeichneten Stücke verloren sind, die großen entweder den vollen Namen des Verfertigers tragen oder der Bedingungen der Entstehung wegen diese Schutzmarke gar nicht nötig hatten. Die Beziehung zwischen dem Hamburger und auswärtigen Ämtern, eine auch für den Kunsthistoriker ergiebige „Entwicklung des Amtes" und eine Darstellung der „wechselseitigen Beeinflussungen" bilden den Schluß des Buches. Sehr wertvoll sind die Beilagen „Eide des Büssenmesters" von 1616, die Settinghe von 1375, Abdruck von Meisterzeichen und besonders eine Gießerliste, die mit Henricus gropengetere (ca. 1250) beginnt und mit G. R. Haueflich (19. Jahrhundert) endet.

V. C. Habicht

Eberhard Hempel. Francesco Borromini. Kunstverlag Anton Schroll & Co. Wien.

Das Erscheinen dieses umfangreichen und musterhaft illustrierten Werkes beansprucht für den Wandel in der Kunstwissenschaft große Bedeutung: Borromini, der einst so sehr geschmähte und verlästerte originellste Künstler des römischen Barocks hat sich seinen Ehrenplatz zu erobern vermocht. Die kunstwissenschaftliche Literatur des 19. Jahrhunderts hat vorgearbeitet (Gurlitt, Schmarsow), das 20. brachte seine vollgültige Anerkennung (Brinckmann); aber noch fehlte das Werk über Borromini, bis Hermann Egger, der Leiter des kunsthistorischen Instituts Graz als die für eine solche Aufgabe bewährteste Kraft die Serie der römischen Forschungen begann und für das reizvollste Thema auch den geeigneten Bearbeiter fand. Monographien über Bauwerke und Baukünstler können und dürfen heute nicht mehr ohne die gewissenhafteste Benützung der architektonischen Handzeichnungen geschrieben werden. Es hat ja lange genug gedauert, bis in diesem Punkt den Baumeistern das gleiche Recht gewährt wurde wie den Bildhauern und Malern. Durch Egger selbst ist ja die Wichtigkeit der architektonischen Handzeihnung als Quelle der Architekturgeschichte durch ein Monumentalwerk glänzend erwiesen worden. Und nun stellt sich auch die unumgängliche Aufgabe vor Augen, die Monographien der großen Baumeister der neueren Zeit auf Grund von Dokumenten und Zeichnungen zu schreiben; in Österreich selbst ist die Sammlung und Bearbeitung der Quellen zur römischen Barockkunst in die Wege geleitet worden (†Pollack und D. Frey).

Es war nicht anders zu erwarten, als daß unter Eggers Ägide nur Wertvolles geschaffen wurde, und diese Borromini-Monographie hebt sich als durch und durch gewissenhafte Arbeit so überaus wohltuend ab von der Hochflut künstlerischer Literatur, die wieder den Büchermarkt überschwemmt. Der Fachgelehrte weiß es kaum genug zu würdigen, daß nach und neben all den Bilderbüchern mit textlicher Beigabe, nebst den Handbüchern der Kunstwissenschaft, ein wissenschaftliches Buch erscheint, bei dem Text und Bilder sich als gleichwertig ergänzen. Glücklicherweise ermöglichte die hochherzige Förderung

eines Gönners der Universität Graz, Brooks Adams, das Erscheinen und die vorbildliche Ausstattung dieses Werks, durch das sich auch der Verlag wieder ein ehrendes Denkmal gesetzt hat.

Hempel hat seine Aufgabe und ihre Lösung im Vorwort skizziert; die Problemstellung mußte sich dem Thema anpassen, d. h. der Eigenwilligkeit von Borrominis Künstlernatur konnte nur eine Monographie gerecht werden, welche die mannigfaltigsten Auswirkungen in den verschiedenen Leistungen berücksichtigte. Dieser bald als Ausläufer älterer Richtungen bald als bahnbrechender weit vorausschauender Neueres wirkende Künstler läßt sich in der Tat nicht in Begriffe aufteilen und klassifizieren, sondern nur diszipliniertes Einfühlungsvermögen vermag diesem bald sprudelnden, bald leidenschaftlich lodernden, heute gelassen ruhenden, morgen mit stolzer unnahbarer Größe sprechenden und übermorgen in reizvollster Anmut sich ergehenden Schaffen, gerecht zu werden, das aber stets seine Eigenart zu wahren weiß und sich nie zersplittert und verliert. Nur eine fließende Darstellung der durch sorgfältigste Detailarbeit erworbenen Resultate, nur die Anschaulichkeit der künstlerischen Entwicklung in ihrer — scheinbar widerspruchsvollen — Mannigfaltigkeit vermag uns Menschen des 20. Jahrhunderts diese Persönlichkeit — die fesselndste von allen römischen Baukünstlern und Dekorateuren — lebendig zu machen; jede Aufteilung seines Schaffens in Begriffe, die heute als eine der Menschheit widerfahrene Gnade gepriesen werden, müßte den feinen und reichen Organismus dieses Künstlerlebens zerstören. Die Monographie Borrominis konnte und durfte nur so geschrieben werden, wie es durch Hempel geschehen ist. Mögen Andere mit dem reichen Schatz an neuer Erkenntnis ihrer weit- oder engmaschigen Begriffe konstruieren.

Die wichtigste Grundlage für diese Borromini-Monographie bildet die in die Albertina in Wien gelangte, von Stosch angelegte reiche Sammlung an Handzeichnungen; der erschöpfenden wissenschaftlichen Verwertung dieses Schatzes dürften noch Jahrzehnte gewidmet werden. Im Folgenden kann und soll nur Einiges aus der Fülle wissenschaftlicher Ergebnisse, die Hempels Arbeit bietet, herausgehoben werden: das Werk soll möglichst durch sich selbst sprechen und so seinen Wert erweisen.

Auch Borrimini brachte oberitalienischen Einschlag in die römische Baukunst: unbewußt wirkten Mailänder Bauten durch gotischen Hochdrang, gelöstes weites Raumbild und Raumbewegung. Bis etwa 1628 behielt der Künstler den väterlichen Familiennamen Castello bei. Auch H. erklärt die Angabe Baldinuccis, laut welcher welcher B. 1614 in Rom ankam, auf Grund der Ausführungen von A. Muñoz für richtiger als Passeris Datierung auf 1624. Lange war B. einfacher scarpellino an St. Peter; jeder Aufgabe widmete er zähe, ausdauernde Arbeit; jedes Problem dachte er nach allen Richtungen durch; so bildet er den größten Gegensatz zu dem frühreifen Bernini. Untergeordnete Arbeiten an St. Peter erzogen ihn zur Treue im Kleinen, zur Sorgfalt im Einzelnen, die sein ganzes späteres Schaffen bestimmte. Handwerkliches Können war das Rückgrat seiner genialen Einfälle. Mittels Skizzen fühlt er sich in die für seinen Stil so wichtige Formensprache Michelangelos ein, nicht um ihn als Epigone zu kopieren, sondern um seine Probleme in neuem Sinne zu lösen. Wenn H. p. 9. treffend bemerkt, daß B. ständig die Bedeutung der dekorativen Skulptur zu erhöhen wußte, indem er sie vom Range der Zutat zu zentraler Stellung im baulichen Organismus erhob, und wenn er betont, wie die ererbte lombardische Dekorationslust auf römischem Boden durch die Architekten tektonisch wird, aber seinerseits die Architektur mit organischem Leben erfüllt, so konnten als Ursprung seiner so lebendigen Cherubimköpfe die z. B. an der Orgel im Mailänder Dom verwendeten lombardischen Cherubim namhaft gemacht werden. In St. Peter hatte B. den Baldachin Berninis fertig zu stellen, und hier mag nach H.' Vermutung der Keim zu seiner späteren Feindschaft gegen den Gefeierten und glänzend Bezahlten gelegt worden sein.

Zu den größten Verdiensten der Borromini-Monographie gehört die langersehnte Klarlegung der Baugeschichte des Palazzo Barberini und der Abgrenzung von B.' Anteil: es sind die an die Loggia (3. Geschoß der Fassade) sich anschließenden Fenster der Rücklagen und die ovale Treppe: B. wirkte noch in untergeordneter Stellung; von Bedeutung für sein späteres Schaffen wurde die Ovalform des Vestibüls. Für die Kirche S. Carlo alle Quattro Fontane bestehen in der Albertina verschiedene Entwürfe: 1. Saal mit je 4 Kapellen und rechteckigem Chor von 2 länglichen Räumen flankiert. 2. Oval mit je 4 Kapellen, 2 querrechteckig (hinter der Fassade, 2 längsrechteckig in der Mitte des Ovals, 4 rechteckige, Apsis von 2 achteckigen Räumen eingefaßt. Noch andere Entwürfe führten schließlich zu dem vollendeten Raum mit seinem bewegten Grundriß. Dabei diente ihm das späte Altertum darin als Vorbild, daß er die Last der Kuppel nicht den Mauern sondern vorgesetzten Gliedern übertrug. Nur hingewiesen sei hier auf die vortreffliche Erklärung des ausgeführten Baus (p. 44).

In Palozzo Spada sind B. zuzuschreiben die berühmte perspektivische Kolonnade, die Ausstattung der Haupttreppe und das Portal auf der Gartenseite des Südwestflügels. Bei Besprechung des Palazzo Falconieri macht H. darauf aufmerksam, daß B.' römische Bauten jeweilen einzelne Gruppen darstellen; die Erklärung für diese Tatsache liegt in den verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den den

Künstler beschäftigenden Familien. Am Ausbau von Palazzo Falconieri wahrte B. den ursprünglichen Charakter: seine beiden Falkenhermen gehören zu den besten plastischen Tierstellungen des Barocks; die Loggia des Hofes betont, in ausgesprochenem und bewußtem Gegensatz zu Giacomo della Portas Loggia am benachbarten Palazzo Farnese den Hochdrang. In 12 Stuckdecken entfaltet B. sein herrliches, geistvoll dekoratives Geschick. — Aus stilkritischen Gründen kann B. das ovale Vestibül und Treppenhaus in Palazza Barberini alli Giubonnari zugeschrieben werden. Mit der übersichtlichen und zweckmäßigen Anlage des Oratoriums des hl. Filippo Neri, der Bibliothek und der Wohngebäude der Kongregation, Bauten, die er mit der schon bestehenden Kirche Sta. Maria in Vallicella in Beziehung zu bringen hatte, schloß B.' Tätigkeit unter Urban VIII. ab; sie war zugleich die erste selbständige Aufgabe größeren Maßstabes.

Seine wichtigsten Bauten entstanden unter Innocenz X., bei dem sein Rivale Bernini zunächst in Ungnade war. An dessen Sturz hat B. bei Anlaß der Türme von St. Peter eifrig mitgearbeitet: man versteht menschlich recht wohl, daß er sich im Bewußtsein seiner Bedeutung endlich Luft schaffen wollte. Seine Entwürfe für die Türme stellen keine plastischen mehr oder minder isolierten Eigengebilde dar, sondern den bewegten Abschluß der Fassade und die Wiederholung des kubischen Gehalts der großen Kuppel. Seine verschiedenen Entwürfe für den Umbau der Lateranbasilika bedeuten Fortschritte zu einem immer reineren Rhythmus und als Abschluß ein vollkommen organisches Verwachsensein von Geraden und Rundungen von Flächen und plastischen Akzenten; die Vollkommenheit dieses Organismus spiegelt sich im Zutagetreten des inneren Kraftspiels. Im Schmuck erweist sich B. als Meister in der lebendigen, durchgefühlten Darstellung der Pflanzenwelt. Nischen und Statuen bedeuten Durchdringung von Raum und Masse: das Hauptanliegen des Hochbarock. Auch farbig hält der Künstler seinen Raum zusammen — im Gegensatz zur wild-bunten Verzierung des Querschiffs und der durch Restaurierung verursachten planlosen Unruhe des Chors. Auch an scheinbaren Nebendingen erweist sich B.' abgeklärtes, hochentwickeltes Können: in der Einbeziehung der mittelalterlichen, mit neuen Rahmen versehenen Grabmäler ins Ganze: sie bilden keine aufgenötigte Zutat, sondern sind organische Bestandteile.

St. Jvo alla Sapienza hat seine originelle Grundform wohl mehr der persönlichen Freiheit künstlerischen Schaffens als der bewußten Verwendung der Bienengestalt zu verdanken. Aus der reichen Fülle vorzüglicher Erläuterungen dieses unwiderstehlichen Baues sei nur der eine Gedanke herausgegriffen, das Innere sei einer Bachschen Fuge vergleichbar, denn man erfasse die Harmonie und Einheit und empfinde die vielverschlungene Führung der Stimmen im Sinne des kraftvollen Reichtums eines in sich geschlossenen Organismus. Aus der Albertina-Sammlung wird eine Skizze für die Stuckierung der Kuppel und ein Entwurf für die Laterne veröffentlicht. B.' an St. Jvo entwickelte Ideen tauchten an der unvollendeten Kirche St. Maria dei Sette Dolori (am Fuß des Gianicolo) wieder auf. Für die Kirche Sta. Maria a Capella Nuova in Neapel reichte er Modell und Entwurf für den Hochaltar ein: Plan- und Aufbauskizze in der Albertina. — Für Conte Ambrogio Carpegna (H. vermerkt diesen Namen ausdrücklich gegenüber irrtümlichen Angaben der Guidenliteratur) hatte B. einen in der Nähe der Fontana Trevi gelegenen Palast umzubauen. Die vier in Albertinazeichnungen niedergelegte Projekte bedeuten die Umwandlung eines rechteckigen Hofes in einen ovalen und als Abschluß die Betonung der im Halbkreis emporgeführten organisch mit der Hauptachse verbundenen Treppe. Im Palazzo di Spagna stammt die gleichsam zu einem Saal ausgestaltete Treppe von Borromini und nicht, wie noch O. Pollak annahm, von Antonio del Grande, der seine dortige Tätigkeit nur als conservatione e mantenimento auffaßte. An Palazzo Giustiniani stammt heute nur noch das Hauptportal von B., und am Palazzo Pamfili beschränkt sich seine Tätigkeit auf den Bau der an der nördlichen Schmalseite gelegenen Galerie und die Erweiterung und Ausschmückung des großen zwischen beiden Höfen gelegenen Saals; den Beweis liefern die beiden eigenhändigen mit Korrekturen versehenen Albertinazeichnungen; für den Gesamtbau kam nicht B.'großartiges Projekt (Fassade mit Loggien und Türmen, dahinter quer gelegter Ovalhof) sondern Girolamo Rainaldis kleinlicher Entwurf zur Ausführung: der Grund lag in mangelnder Großzügigkeit auf Seiten des Papstes. Am Äußeren und hauptsächlich am Inneren der erwähnten Galerie verraten Einzelheiten B.'Hand. Die Stuckaturen des großen Saals wurden von vornherein dem geplanten Fresko untergeordnet.

Durch die Kirche St. Agnese erhielt die Piazza Navona ihren künstlerischen Abschluß. Ein Zentralbau (Renaissancegedanke) soll sich außen mit allen Teilen einer Platzfront anpassen, und ebenso soll das Innere eine untrennbare Einheit darstellen, das Ganze ein Ruhmesdenkmal im Sinne der Renaissance. 1652 begann mit der Grundsteinlegung die erste, durch Vater und Sohn Rainaldi bestimmte Bauperiode, durch erhaltene Zeichnungen erläutert. Für das Innere war Pietro da Cortonas Kirche SS. Luca e Martina vorbildlich, während das Äußere nur eine ungeschickte Nachahmung von St. Peter bedeutet. Carlo Rainaldi gestaltete also zuerst das Innere zu einem rhythmisch entwickelten Achteck um, nur hat B. diesen Gedanken später noch klarer herausgearbeitet. 1653 übernahm B. die Fortsetzung des noch

wenig geförderten Baues. In seinem ersten Entwurf schließt sich B. in Pilastergliederung an den Ecken und im Mangel an Türmen an die Rainaldi an; sehr wesentlich war jedoch die konkave Einziehung der Mitte und die Erhöhung des Kuppeltamburs. Der zweite Entwurf verbreitert die Fassade und zieht die konvexe Vorwölbung des Erdgeschosses der Türme vor. In beiden Entwürfen entwickeln sich die Campanili von niedrigen Aufsätzen zu schlanken Türmen als Trabanten der Kuppel. Im Innern tragen nicht mehr Pilaster, sondern freie Säulen die Kuppelzwickel. Seit 1653 errichtete B. eine ganz neue Fassade, baute aber das Innere auf Grund des Vorhandenen aus. Der 1655 erfolgte Tod des Papstes bedeutete den Abbruch von B.s Tätigkeit. Carlo Rainaldi vollendete die Laterne der Kuppel; nach Girolamo Rainaldis Entwürfen baute Baratta die Türme, und Bernini gelangte am Hauptgesims des Innern zum Wort. Überhaupt hat die verschiedenen Händen anvertraute Innenausstattung die Reinheit von Borrominis Raumgestaltung getrübt. (Sein erkennbarer Anteil p. 151 aus dem Übrigen herausgeschält.)

Unter Alexander VII. gab B. dem Collegio di Propaganda Fide als einem Zweckbau eine ernste und machtvolle Form. Auch hierfür enthält die Albertina die Entwürfe. Indem er hier die Gedanken des Oratoriums v. S. Filippo Neri zu voller Lösung bringen konnte, hatte er auch die Genugtuung, den gefährlichen Rivalen Bernini auf dessen eigenem Gebiet zu verdrängen: an Stelle von Berninis Ovalkirche griff B. auf S. Carlo alle Quattro Fontane zurück und verwendete zum Zweck plastischer Gliederung des Einheitsraumes die Säulen im Sinne Michelangelos; die endgültige Fassung brachte einen länglichen Saal mit abgerundeten Ecken. Unter beständiger Vereinfachung seiner Formensprache erreichte er, daß er die Fassade aus dem Flächenhaften zum Plastischen umgestalten konnte. Im Kuppel- und Turmbau von St. Andrea delle Fratte konnte er seinen kühnsten Ideen noch einmal Gestalt geben; allerdings blieb die Kuppel unvollendet, sodaß der Turm mehr hervortritt als es ursprünglich in B.' Absicht lag. Noch einmal zeigt sich auch sein hohes bildhauerisches Können. An dieses Werk schließen sich die Pläne für die Platzgestaltung vor S. Agostino, für den Umbau der Villa Falconieri in Frascati und die heute umgebaute Fassade für Palazzo Spada an Piazza Monte Giordano mit ausgesprochenem Vertikalsystem. Die besten Arbeiten wurden bekrönt durch die Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane, deren Vollendung B. aber nicht mehr erlebte. Gegenüber dem Kirchenkörper wird die Fassade in die Höhe getrieben; die Säulen haben nur zu tragen, dagegen bestimmen jetzt die Bildhauerarbeiten die Gliederung der Fassade, auch hier bedeuten die Kapitelle Glanzleistungen plastischen Gestaltens. Der Palmettenfries an der Kapelle S. Giovanni in Oleo spricht für die Zeitlosigkeit von B.' Können. Eine Albertinazeichnung enthält einen früheren Plan B.', der dahin zielt, die Rippen der nach außen rund vortretenden Kuppel in Palmzweige zu verwandeln. In der Ausstattung der Capella Spada in S. Girolamo della Carità spricht die farbige und inhaltliche Geschlossenheit stärker als die architektonische Gliederung. Altar- und Grabmalsentwürfe nur z. T. ausgeführt wie in S. Giovanni dei Fiorentini bilden den Abschluß von B.' reichem Lebenswerk. B.' Persönlichkeit und sein Schaffen waren identisch. Aus der gewissenhaften Schilderung Baldinuccis geht hervor, daß B. ein durchaus ehrlicher und reiner Charakter war; dies mußte in einer Monographie betont werden, um so mehr als das künstlerische Verdikt des Klassizismus — unter Hinweis auf B.' tragisches Ende, auch die Persönlichkeit in Mißkredit zu bringen suchte. Freilich fehlen ihr auch die Schattenseiten nicht: Mißtrauen und Neid, genährt durch das Glück, das sein Rivale zu Zeiten genoß, dann aber das Gefühl, von seiner Zeit überholt zu werden, brachen schließlich seine Lebenskraft.

Und dennoch war B. keineswegs überlebt; im Gegenteil: wie weit seine Ideen auch außerhalb Italiens, hauptsächlich, wenn auch spät und langsam — in Deutschland Vertretung fanden, skizziert weit ausblickend, der letzte Abschnitt: in Frankreich, Levau und Meissonnier, in Deutschland Fischer von Erlach, die Dientzenhofer, Schlaun. Die Berührung mit Italien hatte die besten Kräfte in Deutschland befreit. Diese kurze, vortreffliche Skizze bedeutet ein Arbeitsprogramm für viele Kräfte und auf lange Zeit hinaus. Wenn sich angesichts der Fülle des vom Verfasser Gebotenen noch ein Wunsch regen darf, so ist er der, daß er selbst oder eine ebenbürtige Kraft die Verwandtschaft mit Guarini und die wesentlichen Unterschiede gegenüber diesem noch ausführlicher behandeln möchte, als es hier geschehen konnte — und offenbar auch geschehen sollte. B.' Künstlerpersönlichkeit noch einmal zusammenfassend plastisch herauszuarbeiten, hieße einen Teil des schon Gesagten wiederholen.

Die synchronische Tafel, die 67 Textabbildungen und 128 Tafeln vervollständigen das standardwork; es ersetzt das Denkmal, das dem Künstler in keiner römischen Kirche gesetzt wurde, und vielleicht mehr beachtet wird und sicherlich seines Schaffens noch würdiger ist. K. Escher

Jean Louis Sponsel, Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden. Dr. 1924. Text- und Tafelband.

Bemüht, ihre Probleme stets in neuem, überraschendem Licht erscheinen zu lassen, unterliegt

die moderne Kunstgeschichtsforschung nur zu leicht der Versuchung, einfache, im Lauf der Zeit erhärtete Wahrheiten durch geistreiche Einfälle ersetzen zu wollen. Als ein Musterbeispiel der künstlichen Komplizierung eines einfachen Sachverhaltes kann wohl die bisherige Analyse des sogenannten Zwingerstiles gelten, jener schönsten Blüte der am Dresdner Hofe August des Starken gepflegten Künste. Obwohl der Erbauer, Matthäus Daniel Pöppelmann, sich selbst klar genug ausgedrückt hat, als er in der Vorrede seines Kupferwerkes über den Zwinger von 1723 „von einer reichen und prächtigen Bauart nach Römischer Ordnung" sprach, so lösten doch die haltlosesten Hypothesen bis auf die neueste Zeit einander ab. Je tiefer die Autoren die vorliegenden Probleme zu erfassen glaubten, desto mehr verloren sie sich in wertlose Spekulationen. Gottfried Semper glaubte in Dresden den Ursitz des Rokoko und allen Zopfes entdeckt zu haben, von dort sei er durch die Vermittlung der sächsischen Prinzessin Maria Josepha und des Meißner Porzellans nach Frankreich übertragen worden [1]). Karl Justi stellte im „Winckelmann und seine Zeitgenossen" [2]) den Zwinger als ein Beispiel des französischen Palaststiles im Sinne der Anlagen von Versailles hin, nur daß die Innendekoration nach außen gewendet und das Ganze mit orientalischen Einflüssen verquickt sei. Im Gegensatz dazu wollte er beim Japanischen Palais eine von deutschen Architekten ausgehende Tendenz nach rationeller Einfachheit sehen. Das gerade Gegenteil dürfte wohl den Tatsachen näher kommen. Der Zwinger zeugt von einem selbständigen, echt deutschen Kunstschaffen, wenn auch der Architekt äußere Elemente seines Stiles, worauf später noch einzugehen ist, von Rom über Wien empfangen hat. Dagegen weist das Japanische Palais um so deutlicher das Eindringen französischer Kunstprinzipien auf. Wie die Semperschen Ideen, wenn auch in modifizierter Form weiterwirkten, zeigt Paul Schumann, der in seinem 1885 erschienenen „Barock und Rokoko" behauptet, daß sich der Stil des Zwingers unter dem Einfluß der Meißner Porzellanplastik gebildet habe, während gerade das Umgekehrte der Fall ist, die in den Zwingerskulpturen erreichten Höchstleistungen befruchtend auf die spätere Blüte der Porzellanplastik eingewirkt haben. Schon 12 Jahre vor ihm hatte A. v. Zahn in seinem Aufsatz „Barock, Rokoko und Zopf" [3]) Sempers These von dem Einfluß des Porzellans auf die Baugeschichte berichtigt. Auch im übrigen hat Zahn den Zwingerstil richtig charakterisiert, indem er auf den eminent plastischen Charakter und auf das Kräftespiel des architektonischen Organismus hinwies. Während er die von Justi behauptete Ähnlichkeit mit indischen Bauten als eine ganz ungefähre und allgemeine nicht gelten ließ, erinnerte er an die verbindenden Fäden, die nach Rom führen. Schließlich hob er mit Recht den Charakter des organischen Zusammenhanges am Zwingerbau hervor und enthüllte damit die Haltlosigkeit von Justis Gleichnis, daß die Architektur überdrüssig des steifen Hofkasernenstiles unter dem Privileg der Maskenfreiheit ihr altrömisches Kostüm in Stücke gerissen und sich aus den Fetzen eine Harlekinsjacke zusammengesetzt habe. Im übrigen legte Zahn gegenüber Springers allzuweit gespannten Begriff des Rokoko dar, daß der Zwinger einer vorhergehenden, wesentlich anders gerichteten Entwicklung angehöre. Noch einmal stellte R. Dohme 1887 in seiner Geschichte der deutschen Baukunst die Verwandtschaft des Zwingerstiles mit dem römischen Barock hin [4]), ohne daß er mit dieser Ansicht durchdrang. Erst in neuester Zeit hat Cornelius Gurlitt in seinem 1924 erschienenen Werk über August den Starken die Frage dahin beantwortet, daß beim Zwinger „nirgends eine Anlehnung an Rom" zu beobachten sei.

Die Möglichkeit einer klareren Erkenntnis sollte sich auch hier, wie so oft, weniger durch scharfsinnige Analysen als durch die kritische Untersuchung und Publikation des vorhandenen Quellenmateriales an Zeichnungen ergeben.

In einer Reihe von Arbeiten spezialisierte sich Jean Louis Sponsel auf die eigentliche Blütezeit der Dredner höfischen Kunst und nahm auch hier nur die wichtigsten Probleme in Angriff: Bährs Frauenkirche, die Goldschmiedekunst Dinglingers, die Kabinettstücke der Meißner Porzellanplastik, das Reiterdenkmal August des Starken und jetzt Pöppelmanns Zwinger. Man kann wohl sagen, daß dieser Kreis das Hervorragendste, was auf Dresdner Boden entstanden ist, mit wenigen Ausnahmen umschließt. Von den gründlichsten Studien der Einzelgebiete ausgehend, unter Heranziehung des an Quellenmaterial, im besonderen Handzeichnungen, irgendwie Erreichbaren ist Sponsel dann allmählich in die Weite gegangen und hat auch die großen verbindenden Linien gezogen. Wie sehr sich diese solide Arbeitsmethode gelohnt hat, zeigt die vorliegende Veröffentlichung über „Den Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden". Als

[1]) Stil II 181 (1. Aufl. 1866) (2. Aufl. 172).
[2]) Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1878) 1 ff.
[3]) S. 425.
[4]) Deutsches Barock XVII.

Resultat seiner Forschungen ergibt sich die Tatsache, daß sich die Blüteperiode der Dresdner höfischen Kunst und Kultur als eine durchaus einheitliche, trotz äußerer Anregungen im wesentlichen völlig selbständige und einzigartige Erscheinung darstellt, die in erster Linie aus ihren eigenen Vorbedingungen zu erklären ist. Man kann sich diesem Standpunkt sehr wohl anschließen und doch dabei nicht verkennen, daß der Dresdner Zwinger dem nach Wien und Rom orientierten Barock nahesteht, ohne deshalb einen so vieldeutigen Ausdruck wie Barock auf ihn ausdehnen zu wollen. Daß es tatsächlich nicht möglich ist, sich auf einen derartigen Namen zu einigen, beweist die Tatsache, daß sowohl Pinder [1]) wie Wackernagel [2]) im Zwingerstil einen Höhepunkt des deutschen Barocks sehen, während Brinckmann auf die gleiche Erscheinung die Bezeichnung deutsches Rokoko anwendet, wenn er auch für die Permoserskulpturen den Charakter eines italienisierenden Barocks zugibt. Die beiden Ausdrücke verlieren für uns weiterhin dadurch an Wert, daß sie keine lokale Begrenzung vornehmen, obwohl die stark individuelle Ausprägung der einzelnen deutschen Kunstgebiete nach einer solchen verlangt. Was die Bezeichnung „deutsches Rokoko" anbetrifft, so wird sich dieselbe kaum für den Zwingerstil durchsetzen, da sie besser auf die darauffolgende Entwicklung paßt, die zwar ebenfalls im wesentlichen selbständig ist, aber doch eine Reihe französischer Elemente aufgenommen hat, wie dies in Bayern bei Cuvilliés und seiner Schule der Fall ist. Diesem süddeutschen Rokoko wäre ein rheinisches an die Seite zu stellen, das der französischen Einflußsphäre noch nähersteht und dementsprechend auch klassizistische Tendenzen in reiner Ausprägung schon früh zeigt. In gleicher Weise sollte man mit Gurlitt von einem sächsischen Rokoko reden, das von Bodt, Longuelune und Knöffel beherrscht wurde. Dagegen handelt es sich bei der eigentlichen Dresdner Kunstblüte des zweiten und dritten Jahrzehntes des 18. Jahrhunderts — der Umschwung zum klassizistisch gefärbten Rokoko ist mit 1733, dem Todesjahr August des Starken, anzusetzen — um einen nicht seinem Ausgangspunkt, aber der Höhe der Leistung nach so selbständigen und einzigartigen Stil, daß man auch in der Bezeichnung nicht den Gedanken einer Abhängigkeit vom Ausland aufkommen lassen sollte. Wenn irgendeine Kunstperiode mit Recht nach einem Fürsten, von dessen Ideen sie entscheidend beeinflußt war, genannt werden darf, so ist dies für unsere Zeit der Fall. Man sollte also von einem Stil August des Starken sprechen, so wie die Ausdrücke friderizianisch josefinisch ähnliche lokalbegrenzte, höfische Kunstperioden treffend bezeichnen. Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Persönlichkeit des sächsischen Monarchen wird nicht in erster Linie darin zu suchen sein, daß er in eigenhändigen Skizzen seine Baupläne entwickelte und die Entwürfe seiner Architekten einer sachverständigen Kritik unterzog. Auch die Tatsache, daß er die geniale Begabung zu erkennen und zu schützen verstand und nach merkantilistischen Grundsätzen das Kunstgewerbe seines Landes zu einem auf dem internationalen Markt begehrten Exportartikel machte, erschöpft noch nicht seinen Anteil an dem Aufblühen der Künste an dem sächsischen Hofe. Nicht allein sein Geschmack wurde maßgebend, vielmehr ist es seine Persönlichkeit selbst, die der Kunst das Thema gab. Das feurige und genußfreudige Temperament des Königs teilte sich seiner Umgebung im weiten Umkreis mit. Wie er selbst über die Grenzen seines Landes hinausstrebte, so wußte er auch seine Umgebung mit sich fortzureißen und von Ehrgeiz zu erfüllen, im Wettkampf der Völker etwas Außerordentliches zu leisten. Schon seit dem Ende des 17. Jhdts. hatte die Berührung mit dem Dresdner Hof aus dem sächsischen Volk eine Reihe genialer Künstlerpersönlichkeiten hervorgehen lassen. Als ein Edelreis auf dem einfachen kräftigen Stamm war die am sächsischen Hof gepflegte Kunst allmählich in den Jahrhunderten zu ihrer schönsten Blüte in der Periode August des Starken herangewachsen, um nach dem Tode des Königs langsam zu verwelken.

In dieser Erkenntnis sucht Sponsel die Wurzeln der Entwicklung in der höfischen Kultur Sachsens und beschränkte seine Forschungen vom Zwinger ausgehend auf die Feste, wie sie sich in ziemlich unveränderten Formen, aus der mittelalterlichen Tradition hervorgehend, durch das 16. und 17. Jahrhundert fortsetzten. Zwar sind dieselben in ähnlicher Weise auch an anderen Höfen gefeiert worden, doch zeigen sich überall charakteristische Unterschiede. Sponsel, bemüht um möglichst präzise Definitionen, hat hier ein sehr beachtliches Material zur Kulturgeschichte beigebracht. Wie gut wird z. B. die Tendenz am Hofe Ludwig XIV. durch dessen Worte anläßlich der Vorbereitungen zu dem Karusselfest von 1662 charakterisiert, nach denen derjenige Entwurf für den Aufzug zu wählen sei, der „comme le plus simple et le plus dégagé de tous mystères et de toutes machines" erschiene. Sponsel schildert weiter, wie Mitte der achtziger Jahre der Wechsel vom italienisch-barocken Drama und dem Schauspiel der Jesuiten zur italienischen Oper und schließlich zum französischen klassischen Bühnenstück vollzogen wurde. Für den Dresdner Hof ist bezeichnend, welch' außerordentliche Bedeutung diesen Festen

[1]) Baukunst des 17. u. 18. Jahrhdt. in den germanischen Ländern 2.

[2]) Barockskulptur 359.

zukam, wofür als bester Zeuge der Zwinger selbst, in dem diese Kultur ihren monumentalen Ausdruck fand, dienen kann.

Mit Nachdruck betont Sponsel, daß derselbe nicht als Vorhof zu einer nach der Elbe sich erstreckenden Schloßanlage, sondern als selbständiger Bau errichtet wurde, der als Orangerie und Festplatz dienen sollte. Besonders der erstere Zweck ist zunächst ins Auge gefaßt worden. Deshalb wird es von Wichtigkeit sein, Entsprechendes zum Vergleich heranzuziehen, um (sich) die Vorbilder zu rekonstruieren, die von Einfluß gewesen sein müssen. An dieser Stelle wird es möglich sein, Sponsels Darstellung noch etwas zu erweitern, wobei diejenigen Orangerien, die auf Wiener Boden bestanden haben, besonders zu beachten sind. Sponsel selbst hat mit Recht auf die mannigfachen Beziehungen zwischen Dresden und der österreichischen Hauptstadt hingewiesen. Die Berührung beider Kunstkreise ergab sich für Pöppelmann aus seiner Reise nach Wien und Rom im Jahre 1710. Es entsprach einer in dieser Periode häufig zu beobachtenden Gewohnheit, daß der Architekt vom Bauherrn noch zu einem Zeitpunkt, wo seine Entwürfe sich erst im Entstehen befanden, auf eine Studienreise zur Vertiefung seiner Anschauungen geschickt wurde. Dementsprechend beschloß man auch in Dresden, als der Zwingerbau sich noch in seinen Anfängen befand, „daß . . . Pöppelmann nachher Wien und Rom gehen soll und deren Orthen sich der itzigen Arth des Bauens sowohl an Palästen alß Gärthen zu ersehen, absonderlich die ihm mitgegebenen Risse zu hiesigen Schloßbau mit denen vornehmsten Bau Meistern und Künstlern zu überlegen [1])". Diese wie auch die später herangezogene Briefstelle hat Sponsel leider nicht mehr verwertet, da sie erst 1923 mit einigen anderen wichtigen Daten zur Biographie Pöppelmanns von Alfred Döring in den Gedenkblättern zur 1100 Jahrfeier der Stadt Herford vom Herforder Verein für Heimatkunde, also leider an versteckter Stelle, veröffentlicht wurde. Als Pöppelmann 1710 nach Wien kam, traf er Hildebrandt im Alter von 42 Jahren an. Der letztere war also 6 Jahre jünger als Pöppelmann, der dem Alter nach genau zwischen ihm und dem älteren Fischer von Erlach stand, was auch seinem künstlerischen Standpunkt entsprach. Hildebrandt war damals im Jahre 1710 beschäftigt, in dem Schönborner Gartenpalais in Wien, besonders im Garten größere Bauarbeiten vorzunehmen. Bruno Grimschitz schreibt darüber in seiner Monographie Hildebrandts[2]) folgendes: „Gartenmauer und Terrassen werden aufgeführt, ein großes Bassin ausgehoben und zwei Glashäuser gebaut. Die Versetzung von vierundzwanzig Statuen auf die geschwungene Gartenmauer, von acht lebensgroßen Figuren der Wälschen Comödie und von neunundzwanzig anderen Statuen wird erwähnt, eine Nachricht, welche die reichste Heranziehung von plastischen Werken für die architektonische Gesamtanlage des Hildebrandtschen Neubaues ergibt". Schon aus dieser Beschreibung kann man erkennen, daß hier Ideen verwirklicht wurden, die sich mit den Dresdner Plänen berührten. Wie sehr dies tatsächlich der Fall war, zeigen die gestochenen Prospekte der damals geschaffenen, heute nicht mehr vorhandenen Anlagen, die sich in einem, Gräfl. Schönbornsche Schlösser, Häuser, Gärten und Kirchen betitelten Klebeband der Wiener Stadtbibliothek finden [3]). Eine frappante Ähnlichkeit mit dem Dresdner Zwinger fällt sofort auf. Der Garten ist in drei, in die Tiefe führende Streifen gegliedert; an ein Oblong legen sich auf den Außenseiten schmälere Längsstreifen an, die durch Pavillons begrenzt sind, wogegen sich das mittlere Feld weiter fortsetzt und durch eine einstöckige Arkadengalerie mit einem mittleren ovalen, zweistöckigen Pavillon abgeschlossen wird. Wie die Gesamtdisposition so sind auch die Detailformen von einer verblüffenden Ähnlichkeit mit Pöppelmanns späterem Bau. An dem mittleren Pavillon findet man schon die wellenförmige Schwingung des Grundrisses, wobei im Emporsteigen zum oberen Stock die konkaven Formen das Übergewicht erlangen. Verwandtes findet sich auch bei Hildebrandts Neubau des Schlosses Schönborn bei Göllersdorf. Nach Grimschitz fällt der Entwurf in die Jahre 1710 oder 1711. Die frühen Pläne haben sich ebenfalls nur im Stich erhalten (Grimschitz Abb. 21 u. 22), da die spätere Ausführung von ihnen in wesentlichen Punkten abgewichen ist. Wieder handelt es sich um eine Orangerie, die bei einer dem Zwinger ähnlichen Grundrißform von einstöckigen Bauten umzogen ist. Die den großen Zwingerpavillons entsprechenden Flügel tragen wie diese ein Dach, während die verbindenden Galeriebauten ebenfalls wie dort flach abgedeckt und mit Balustraden versehen sind. Auch die an das mittlere Feld auf beiden Seiten ansetzenden Halbkreise sind vorhanden. Auf der einen Seite tritt die Ähnlichkeit mit dem Zwinger durch das Arkadenmotiv und den mittleren Portalbau noch besonders hervor. Es ist kaum zu zweifeln, daß Pöppelmann diese Bauten kennengelernt hat, die so völlig dem entsprachen, was er

[1]) Brief des Ministers Grafen Wackerbarth vom Januar 1710.

[2]) Joh. Lucas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725. Wien 1922. Der Verfasser weist ebenfalls (in sehr richtiger Weise) auf die künstlerische Verwandtschaft von Pöppelmann und Hildebrandt hin.

[3]) C 5737 fol. 1 u. 2, bei Grimschitz Abb. 18.

selbst plante. In Wien konnte er im Jahre 1710 seinen Auftrag nicht besser erfüllen, als Lukas von Hildebrandt und seinen sachverständigen Bauherrn, den Reichsvizekanzler Grafen Friedrich Karl von Schönborn, aufzusuchen.

Wir können aber den Spuren dieser wichtigen Reise Pöppelmanns noch weiter nachgehen. In einem Briefe des sächsischen Geschäftsträgers in Rom findet sich die weitere von Döring publizierte Stelle: „Der Papst habe die schönen Pläne der Galerie des Vatikans und der Bibliothek Pöppelmann zeigen lassen und ihm mehrere Pläne für den König mitgegeben." Wir haben also hier einen festen Beweis in den Händen, daß der Architekt während der Ausarbeitung der Zwingerpläne die vatikanischen Bauten des Belvedere, die zweifellos als Vorläufer des Zwingers anzusehen sind und als solche auch von Sponsel behandelt werden, an Ort und Stelle kennengelernt hat. Auch von den erwähnten weiteren Plänen kann man sich eine Vorstellung bilden. Päpstlicher Architekt war damals der greise Carlo Fontana, der in vielfache Beziehungen zu nordischen Künstlern getreten ist. Hildebrandt hat ihn als seinen Lehrer bezeichnet und wird vermutlich nicht versäumt haben, Pöppelmann auf ihn hinzuweisen. Für diesen werden weniger die ausgeführten Bauten des römischen Architekten von Interesse gewesen sein als sein 1694 erschienenes Werk: „Il tempio Vaticano e suo origine", in dem Fontana sein Projekt des vorderen Abschlusses des Platzes vor St. Peter publiziert hat. Der Einfluß dieser Anlage ist vor allem in Pöppelmanns Entwurf für einen Tierkampfplatz und eine Reitbahn (Sponsel Taf. 10) zu suchen, die an Stelle des Jägerhofes in Dresden-Neustadt treten sollten. Wie Fontana läßt Pöppelmann die konvergierenden Fluchtlinien der umfassenden Flügelbauten in einen Punkt zusammenlaufen, der außerhalb des Platzes liegt und durch drei radial angeordnete Straßen erreicht wird. Diese drei Straßen sind ebenfalls in gleicher Weise bei den Entwürfen beider Architekten gegen den Platz zu mit einer quer vorgelegten, im flachen Bogen geführten Galerie abgeschlossen, die in der Mitte von einem zwei geschossigen Portalpavillon überragt wird. An den Längsseiten des Platzes werden bei Pöppelmann die geraden Fluchten durch die in konkaven Linien eingezogenen Fronten zweier Palais unterbrochen. An gleicher Stelle findet man den konkaven Linienzug ebenfalls am Platz von St. Peter durch die in Bogen geführten Kolonnaden vertreten. Die Idee des Portalturmes, der mit vorgesetzten Säulen reich ausgestattet, sich in eine langgestreckte einstöckige Galerie einstellt, findet sich bei Pöppelmann in der Zwingeranlage in der glänzendsten Weise weiterentwickelt. Unter den Stichen, die damals Pöppelmann mit nach Dresden brachte, hat sich vielleicht auch die von C. Rainaldi ausgeführte und von D. Barrière gestochene Dekoration der Piazza Navona vom Jubeljahr 1650 befunden. Wenigstens können wir den Stich mit zahlreichen ähnlichen Blättern nach römischen Festdekorationen des 17. Jahrhunderts noch heute im Dresdner Kupferstichkabinett nachweisen. Für Pöppelmann wird der darauf ersichtliche mittlere Pavillon von Wichtigkeit gewesen sein. Zwischen vorgestellten Säulen und bekrönenden Figuren schneiden Bogen in obere Giebelfelder ein, über einer Zusammenziehung folgt die bekrönende Zwiebel, deren Fuß von kleinen Obelisken umstellt ist. — Diese Pavillonbauten, deren Reihe auf deutschem Boden durch das Belvedere in Prag eröffnet wird, sind die eigentlichen Vorläufer des Zwingers. Als Festdekorationen oder Gartenbauten waren sie nur allzu vergänglich, aber gerade der Charakter des Improvisierten gab ihnen jene Leichtigkeit, die auch den Zwinger auszeichnet.

Die Tatsache, daß Pöppelmann von dem in Wien und Rom Gesehenen beeinflußt wurde, nimmt seiner Leistung nichts an Wert. Übernommen ist ja nur ein äußeres Programm, was dieser in festen Konventionen lebenden und schaffenden Zeit als selbstverständliche Pflicht erschienen sein wird. Für uns aber bedeutet die Aufspürung der verbindenden Fäden eine tiefere Erkenntnis von der geistigen Einstellung dieser Periode. Daß Pöppelmann seine Vorbilder in der Ausführung weit hinter sich ließ, zeugt nicht nur von seiner persönlichen Genialität, sondern auch von der den deutschen Stämmen innewohnenden, zur Entfaltung drängenden Kraft.

Ein völlig klares Bild der Baugeschichte des Zwingers, das sich aus dem Nachweis der verschiedenen Anteile des Architekten, Bildhauers und Bauherrn ergeben würde, ist auch jetzt noch nicht und wird vielleicht niemals zu gewinnen sein. Es liegt dies an dem Charakter der Entwürfe, bei denen es sich nicht um Skizzen, sondern um sorgfältig ausgeführte, für den Bauherrn bestimmte Zeichnungen handelt. Dieselben können für das Entstehen der Bauideen nicht so aufschlußreich sein, als die Skizzen, wie sie uns von der Hand italienischer Baumeister in reicher Fülle erhalten sind. In Deutschland hat man nur selten die flüchtigen Entwürfe eines Baumeisters der Aufbewahrung für wert erachtet. Die sauber ausgeführten Zeichnungen wurden vorgezogen. Darin spricht sich das höhere Ansehen aus, das der italienische Architekt als Künstler genoß. Während die reine Skizze das Entstehen der Ideen deutlich zeigt und den schöpferischen Vorgang aufdeckt, wissen wir vor den schönen Blättern der Dresdner Archive fast nichts von der persönlichsten Handschrift und den eigentlichen Absichten ihrer Meister. In den ausgeführten Blättern hat sich schon so manches dazwischengeschoben, mußte sich der Künstler

den Wünschen und Forderungen seiner Vorgesetzten anpassen. Es kann deshalb bei vielen Blättern der Urheber nur vermutungsweise angegeben werden. Die Notwendigkeit bleibt, die Anteile gefühlsmäßig abzuschätzen. Man muß Sponsel nachrühmen, daß es ihm bei der Persönlichkeit Pöppelmanns völlig gelungen ist, dieselbe klar und greifbar, wie in keiner Darstellung zuvor, herausgearbeitet zu haben. Nunmehr wird es möglich sein, daß die zukünftige Forschung dem Anteil von Bildhauer und Bauherrn noch weiter nachgeht. Wir sehen mit Erstaunen, wie Pöppelmann zwischen der größten barocken Freiheit und einem sich an französische Vorbilder anschließenden Klassizismus hin- und herwechselt. Möglich, daß hier der Geschmack des Königs von Einfluß gewesen ist, der sich berufen fühlte, korrigierend einzugreifen. An sich war derselbe durchaus nicht dem italienischen Barock auch in seiner extremsten Form abgeneigt. Wie sehr er den glanzvollen, schmuckreichen Charakter desselben schätzte, beweisen die Dresdner Fest- und Theaterdekorationen, die von dem Venezianer Stefano del Mauro stammen. Auf der anderen Seite machte sich im Geschmack des Monarchen schon jene literarisch-ästhetische Bildung bemerkbar, wie sie die Kunst des späteren 18. Jahrhunderts immer mehr beherrschen sollte. Was auf dem Gebiet der Fest- und Theaterdekorationen noch erlaubt war, das blieb aus dem Bereich der ernsteren Architektur schon jetzt ausgeschlossen. In den eigenhändigen Entwürfen August des Starken machte sich dementsprechend ein durchaus auf klassizistische Vorbilder gerichteter Geschmack geltend. Sein Streben nach „Antiquität" hat er selbst häufig betont. Die Künstler kannten den Geschmack ihres Monarchen und mußten mit der Zeit immer mehr sich ihm anpassen. Im Zwinger halten sich diese verschiedenen Bestrebungen in der glücklichsten Weise noch die Wage. Wie bei vielen der bedeutendsten Bauleistungen des Barocks war auch hier eine einmalige, besonders günstige Konstellation, die sich aus der Zusammenarbeit verschiedener Faktoren ergab, die Vorbedingung des glücklichen Gelingens gewesen. Darin ist auch der Grund zu suchen, warum Pöppelmann in keinem anderen Bau die Höhe dieser Leistung wieder erreicht. Außer dem König stand Pöppelmann in Permoser eine an Kraft der Persönlichkeit und genialer Begabung völlig gleichwertige Persönlichkeit gegenüber. Es macht das Einzigartige, Unvergleichliche des Zwingers aus, daß sich hier Architektur und Plastik in einer Weise gegenseitig durchdringen, daß die Bauformen wie von der Hand eines Bildhauers modelliert erscheinen und die Plastik bei dem unmittelbarsten Leben die Funktionen architektonischer Glieder zu erfüllen vermag.

Es wird ein dauerndes Verdienst Sponsels bleiben, daß er trotz aller Schwierigkeiten, die bei dem teilweise unpersönlichen, ausgeglätteten Charakter der Entwürfe sich der kritischen Arbeit entgegenstellen, nicht nur dieselben in geduldiger Kleinarbeit sichtete, sondern auch zu einer Klarstellung der ganzen Entwicklung mit Erfolg verwertete. Erst jetzt ist uns insbesondere durch die gewonnene Kenntnis der unausgeführten, noch weiter gehenden Schloßbaupläne das Schaffen einer Anzahl bedeutender Künstler greifbar geworden, wie der feine Klassizismus Jean de Bodts, der üppige römische Spätbarock Gaetano Chiaveris und der glanzvolle oberitalienische Dekorationsstil Stefano del Mauros.

Nicht in letzter Linie sei hervorgehoben, wie sich die Liebe, die Sponsel seinem Objekt entgegenbringt, in dem auch bei den langwierigsten Beschreibungen lebendigen Stil ausspricht, sodaß man mit größter Spannung Blatt auf Blatt sich vorführen läßt. So ist aus dem Geiste des Zwingers, dessen unerreichte Schönheit, wie der Verfasser richtig ausführt, in Dresden so wenig verständnisvolle Pflege gefunden hat, doch noch ein Werk entstanden — weder ein langweiliger Foliant, noch ein heute schillernd und morgen stumpf wirkendes Tagesprodukt, sondern ein Buch, würdig seiner Aufgabe.

Eberhard Hempel

August Grisebach, Karl Friedrich Schinkel. Leipzig, Insel-Verlag 1924.

Das Buch hebt mit einer „Lebensgeschichte" Schinkels an, die unter Anführung bezeichnender Stellen aus seinen Tagebüchern und Briefen uns den Menschen und Künstler nahebringt, in kurzer, das Charakteristische herausgreifender Zusammenstellung zeigt, wie Schinkel als Gymnasiast, als Schüler und Mitarbeiter Friedrich Gillys die ersten künstlerischen Eindrücke erhält, wie er dann auf seinen Reisen neben der künstlerischen nach einer umfassenden historischen Bildung und nach Bereicherung seiner Kenntnisse strebt, indem er ohne Voreingenommenheit und ohne Einseitigkeit allenthalben offenen Auges voll Interesse seine Beobachtungen anstellt, die Ideen der Vergangenheit wie der Gegenwart auf künstlerischem Gebiete in sich aufzunehmen und zu verwerten sucht. — Fühlt sich der Jüngling auch in erster Linie als Architekt, so zwingt ihn doch zunächst die traurige Lage Preußens, zum Pinsel zu greifen, um durch Malen sich den Lebensunterhalt zu gewinnen; allmählich, von 1810 an, kann er auf seinem eigentlichen Gebiete wirken, nachdem er zum Staatsdienst herangezogen worden ist; es beginnt nun die überaus fruchtbare baumeisterliche Tätigkeit des Künstlers, der bis zur höchsten Stelle eines Baubeamten, zur Stellung eines Oberbaudirektors, emporsteigt. Überaus anziehend ver-

steht Grisebach zu schildern, wie Schinkel mit den Strömungen der Zeit und ihren Trägern — Künstlern, Dichtern, Wissenschaftlern — in Berührung kommt, welche Wirkung sie auf ihn ausüben, wie befruchtend der Verkehr mit diesen Männern auf Schinkels Entwicklung einwirkt, und andrerseits welch tiefen Eindruck Schinkel selbst — nach gelegentlichen Äußerungen der Freunde und Bekannten — auf diese ausübt. — Der Abriß von Schinkels Leben wird von drei treffend ausgewählten Bildnissen des Künstlers begleitet, die ihn in drei wichtigen Zeitpunkten seines Lebens darstellen: von dem Selbstbildnis von 1815, den Bildern von W. Hensel von 1824 und Franz Krüger von 1835.

Mit dem zweiten Abschnitte „Anfänge" beginnt die Darstellung des künstlerischen Entwicklungsganges Schinkels. Grisebach gibt eine kurze prägnante Charakterisierung der neuen Kunstrichtung des zur Zeit, da des jungen Schinkels Tätigkeit einsetzte, schon gefestigt herrschenden Klassizismus im Gegensatz zum Barock und zeigt, wie der Jüngling bei Friedrich Gilly die Wesenheit dieses neuen Stiles kennenlernt: Die grundsätzlich neue Auffassung der Zeit von Raum und Körper, einer Zeit jedoch, in der, ihr selbst unbewußt, noch soviel vom Barock lebt. Neben der künstlerischen Ausbildung genießt der junge Schinkel die praktisch-technische bei dem älteren Gilly. Die Früchte der Lehrzeit zeigen die ersten architektonischen Arbeiten bis 1803, dem Jahre, da Schinkel zum ersten Male nach Italien geht. Der Barock, das 18. Jahrhundert und der Klassizismus des Lehrers verleugnen sich nicht, aber schon in den Früharbeiten macht sich Schinkels Eigenart geltend, läßt sich der Grundzug seiner künstlerischen Persönlichkeit erkennen: „die feingliedrige Eleganz linearer Wirkung".

Nach Schinkels Rückkehr von der ersten Italienreise beginnt die Periode, die Grisebach im dritten Abschnitt „Interregnum" behandelt, das Jahrzehnt von 1805—1815, das zunächst den Künstler der Architektur fernhält und auf die Malerei weist: es entstehen jene Dioramen und Panoramen, die berühmte Bauwerke, Städte und Gegenden oder aktuelle Themen zur Darstellung bringen, und daneben Gemälde, in denen er keinen eigenen Weg geht, sondern „nur Ideen anderer mit Geschmack und Empfindung gestaltet", als Maler bedeutet Schinkel nicht das, was er als Architekt ist. Steht er anfangs unter Einfluß von Holländern und Claude Lorrain, dann von Josef Anton Koch, so nach 1810 von Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge: in diesen Jahren, bis gegen 1815, wechselt so in Schinkels Gemälden das „Klassische" und das „Romantische" wie in den architektonischen Entwürfen und bisweilen, möchte Grisebach meinen, hat „ihm wie für die Architektur auch für die Landschaft eine Verschmelzung beider Richtungen als köstliches Ziel vorgeschwebt". Neben dieser malerischen Tätigkeit geht die für die Landschaftszeichnung und für die Lithographie einher, Gebiete, auf denen er bei weitem tiefer und gehaltvoller wirkt. Gegen 1815 steht Schinkel auf einem Höhepunkt seiner malerischen Tätigkeit. Jetzt setzt die Folge seiner Entwürfe für Theaterdekorationen ein, deren erste, die für die Zauberflöte und für Undine, die schönsten, die gelungensten sind. Wie seine Gemälde und Bühnenbilder mit ihren vorwiegend architektonischen Vorwürfen auf das eigentliche Gebiet Schinkelscher Kunstbegabung weisen, so zeigen auch die jetzt häufiger werdenden Bauentwürfe, daß diese Begabung sich nun durchsetzt. Die Hauptwerke sind hier: die Entwürfe für ein Mausoleum der Königin Luise, für die Petrikirche, für den Dom als Denkmal der Befreiungskriege, für das Kreuzbergdenkmal; er steht zu dieser Zeit in erster Linie unter Einfluß poetisch-literarischer Strömungen, der ihn sich der Gotik zuwenden läßt.

Mit der „Neuen Wache" in Berlin beginnt die glänzende Periode der letzten Jahre des zweiten Jahrzehnts und der zwanziger Jahre, die Grisebach mit „Meisterwerke" überschreibt. Auf die Wache folgen Schauspielhaus und Museum. Dem Museumsbau schließt Grisebach die Besprechung der Schinkelschen Pläne für die Ausgestaltung des Lustgartens an und nimmt dabei Veranlassung, Schinkels stadtbauliche Einstellung im allgemeinen kurz zu charakterisieren: Altes und Neues, Vermächtnis der vorangegangenen Zeit und die veränderte Optik der eigenen Zeit mischen sich: „man sieht nicht mehr so sehr auf ein architektonisch plastisches Gefüge wie auf eine bildmäßig malerische Szenerie". Gleiche Prinzipien liegen der Ausgestaltung Schinkelscher Innenräume zugrunde; die „malerische Anschauung" macht sich geltend, das „Verlangen nach Durchbrechung der Wand, Aufgliederung der Raumgrenzen". Es folgt eine kurze Betrachtung einiger besonders charakteristischer Beispiele von Schinkels „Wohngesinnung", wobei in Hinsicht auf die äußere Erscheinung der Wohnbauten „die stärkere Durchgliederung des Körpers und die präzisere Durchbildung der Teile" als das „Schinkelsche" hervorgehoben wird. Dann gibt Grisebach noch eine Besprechung der Sakralbauten dieser Zeit, unter denen besonders die Friedrichs-Werdersche Kirche — m. E. der kirchliche Hauptbau Schinkels überhaupt — Behandlung findet als Bau gleichsam in „klassizistisch empfundener Gotik", und schließt dieses Kapitel mit einem kurzen Blick auf die jetzt sehr eingeschränkte Tätigkeit Schinkels als Maler, bei der wir uns an der schlichten, frischen und unmittelbaren Wiedergabe der landschaftlichen Eindrücke erfreuen. Daneben

stehen vereinzelte Schöpfungen, wieder lehrhaften Charakters, wie die Blüte Griechenlands, oder mit mythologisch-allegorischem Gedankeninhalt wie die Museumsfresken.

Stark zurück treten bei Schinkel die Leistungen auf dem Gebiete der Skulptur und des Kunstgewerbes, denen Grisebach als „Anhang" dieses Kapitels einige Worte widmet, wobei er es versteht, die stärkeren Momente dieser Tätigkeit ins rechte Licht zu setzen.

Die weitere Entwicklung Schinkels auf seinem Hauptgebiete bringt das nächste Kapitel „Neue Wege"; es umfaßt die Zeit nach seiner Rückkehr aus Frankreich und England, das Ende der zwanziger und vor allem die dreißiger Jahre bis zur Mitte derselben. Grisebach charakterisiert hier eine Reihe von Arbeiten dieser Periode als Zeugnisse dafür, daß das „Verlangen nach einem modernen Gepräge, ein bewußtes Sichlösen vom rein klassizistischen sowohl wie rein neugotischen Ausdruck" Schinkel damals erfüllte, daß „neue Gedanken, neue technische Mittel", von seinen Reisen heimgebracht, sein jetziges Schaffen befruchteten. Neben Entwürfen zu einem Marstall, zu einem Kaufhaus werden die Bauakademie, „das zur Ausführung gelangte Hauptwerk dieser Richtung" und das nur Entwurf gebliebene Bibliotheksgebäude, ferner die Entwürfe für die Kirchen der Oranienburger Vorstadt als die markantesten Beispiele für die neue Gesinnung angeführt, eine Gesinnung, die Grisebach umschreibt als „das Verlangen nach einem unmittelbaren Ausdruck der inneren Disposition im Außenbau", nach „einer beziehungsreichen Korrespondenz zwischen Innen- und Außenbau". Außer Bauten dieser Richtung zeigt diese Periode auch solche, die diesen Umschwung in der Auffassung nicht geben, sondern klassizistisch gehalten sind. So stehen neben den Verkörperungen seiner „nach einem neuen Stil verlangenden Ideen" Werke „konservativen Gepräges", eine Erscheinung, die Grisebach aus „der inneren Unsicherheit, in welche die Architekten um 1830 insgesamt verfallen und von der auch Schinkel nicht frei ist", erklärt.

In Schinkels Spätzeit — das Kapitel „Ausklang" schildert sie uns — erheben sich über kleinere Werke, an deren meisten Schinkel übrigens nur geringen Anteil hat, vor uns die großen Entwürfe für den Königspalast auf der Akropolis zu Athen, für Schloß Orianda, für die Rekonstruktion der Villen des Plinius — Schöpfungen, bei denen wiederum die „klassische Orientierung" überwiegt. Und auch in dem für sein großes Lehrbuch bestimmten Entwurfe für eine fürstliche Residenz nimmt Schinkel nicht „jene stilsynthetischen Versuche" auf, sondern gibt, mit Ausnahme der gotisch gehaltenen Schloßkirche, den Bauten klassisches Gepräge.

Der Text des Buches klingt aus mit einem zusammenfassenden „Schlußwort" über Schinkels künstlerisches Schaffen, über „Klassisches" und „Romantisches" in seiner Natur, ein Problem, das Grisebach formuliert mit den Worten: „Der Grundzug seines Wesens, seiner Einstellung zum Werk und zur Welt ist ohne Frage das des klassisch gestimmten Menschen . . . aber trotz des klassischen Grundzuges seines Wesens blieb der Empfängliche nicht völlig gegen die Romantik verschlossen".

Eine Reihe gehaltvoller Seiten „Anmerkungen" mit Belegen, Ergänzungen, Quellen- und Literaturangaben zu den einzelnen Kapiteln beschließt das reich und gut illustrierte Buch.

Wenn der Verfasser betont, daß seine Arbeit — als Glied der Serie „Deutsche Meister" — das Verlangen nach dem bisher noch fehlenden „grundlegenden" Buch über Schinkel nicht befriedigen könne — er charakterisiert auch die Schwierigkeiten, die ein solches Unternehmen zu überwinden hat — so wird man ihm doch für sein Buch dankbar sein, das soviel Stoff bewältigt, so reiche Anregung gibt und vor allem: daß unter denen, die eine Gesamtdarstellung des Schinkelschen Wirkens bringen, zum ersten Male an Stelle einer mehr oder weniger umfangreichen Aufzählung biographischer Daten und der Werke eine wirkliche Entwicklung der Schinkelschen Tätigkeit herauszuarbeiten unternimmt. Dabei werden überall die Akzente auf Wesentliches gelegt, in klarer, wohltuend schlichter Diktion die Leser mit den Hauptmomenten des Lebens und der künstlerischen Entwicklung Schinkels bekannt gemacht, in mustergültiger Weise die Hauptbauwerke des Künstlers sowohl als Individuen in ihrem struktiven und formalen Aufbau analysiert, als auch, wo es nötig erscheint, als Teile der Umgebung, in die sie gesetzt sind, gewürdigt, nicht minder trefflich die Schöpfungen Schinkels auf den übrigen Kunstgebieten charakterisiert. Dabei ergreift der Verfasser öfters die Gelegenheit, in knappen Worten Schinkel in den Zusammenhang seiner Zeit zu setzen und durch mancherlei Ausblicke, Parallelen, Gegensätze das farbenvolle Bild des Schinkelschen Schaffens um weitere Töne und Nuancen zu bereichern, vorhandene Farben zu vertiefen, lebhafte aufleuchten zu lassen. Unzweifelhaft dient die Kapiteleinteilung Grisebachs zur Klärung und Übersicht, zur Gruppierung des behandelten Stoffes, doch könnte die Bezeichnung „Meisterwerke" zu der Annahme führen, daß nur die in diesem Kapitel behandelten Schöpfungen als solche zu bewerten seien, und doch verdient manches Werk, ob ausgeführt oder nicht, aus der Zeit vorher und nachher diesen Namen. — Schwierig ist es gerade bei Schinkel — und Grisebach deutet ja selbst mit dem Hinweis auf die Fülle der Entwürfe aus allen Gebieten einen der Gründe dafür

an — eine klare, reinliche Entwicklungslinie zu gewinnen. — Schinkel als „Klassizist", als „Romantiker", als Schöpfer antik-griechisch gestalteter Bauten, als Meister gotischer Architektur — welche Probleme steigen auf! Grisebach hat in seinem Buch seinen Teil zur Klärung beigetragen. Ich hoffe demnächst in größerem Rahmen, als er hier zu Gebote steht, meinerseits diesen Problemen, vor allem der Frage nach dem Verhältnis Schinkels zur Gotik näherzutreten, wie auch mit Bezug auf Grisebachs Ausführungen im Kapitel „Neue Wege" der Frage der „stilsynthetischen Versuche" Schinkels. Was diese letztere Frage betrifft, so spricht Schinkel an den in Betracht kommenden Stellen seiner Aufzeichnungen von einem erst zu bildenden, erst zu erdenkenden Stil, nicht von einem schon geschaffenen, von ihm erdachten, auch dort, wo er speziell von dem „neuen Styl" redet, hier ist es m. E. der Sechzigjährige, der zu uns spricht, am Ende seiner reichen Tätigkeit. Wohl kann kein Zweifel sein, daß der Gereifte nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten strebt, aber er verläßt nie den Boden der Historie. Wenn in den dreißiger Jahren Bauten wie die Bauakademie, die Bibliothek und andere auftauchen, die ein neues „modernes" Verlangen Schinkels zu offenbaren scheinen, so dürfen wir nicht die Tatsache unterschätzen, ja wir können sie nicht stark genug betonen, daß Schinkel während und nach dieser Zeit — worauf auch Grisebach hinweist — „klassizistisch" baut, Bauten schafft, die nichts zu tun haben mit jenem Verlangen, auch da, wo bauherrliche Wünsche nicht wirksam sind. Von hier aus müssen wir m. E. auf jene Werke „modernen Gepräges" zurückschauen, sie von hier aus zu begreifen suchen, zu erkennen trachten, wie ein so orientierter Geist wie Schinkel mit seiner durch und durch historisch fundierten Anschauung zu solchen Schöpfungen gelangt ist: m. E. nicht durch Synthese zweier Stile. Auch dürfen wir wohl nicht in diesem Sinne die bekannten, des öfteren zitierten Aussprüche Schinkels interpretieren, ebensowenig die scheinbare Zwiespältigkeit der dreißiger Jahre bei Schinkel durch den Hinweis auf die „innere Unsicherheit der Architekten um 1830" erklären — doch ich bin der Ansicht: die Besprechung eines Buches soll nicht zu sehr zum Tummelplatz von Kontroversen gemacht werden, dafür gibt es andere Stellen. Ich werde, wie bemerkt, auf die berührten Punkte im Zusammenhang zurückkommen. Hier aber soll in erster Linie der Ort sein, dieser neuesten ausgezeichneten Erscheinung der Schinkelliteratur als wissenschaftlich wie darstellerisch gleich bedeutsamer Leistung die ihr gebührende Anerkennung zu zollen.

Leopold Giese.

WILHELM VON BODE UND DAS DEUTSCHE MUSEUM IN BERLIN

VON

THEODOR DEMMLER

„— Allen Gewalten
zum Trutz sich erhalten"

Das Wort des jungen Goethe paßt auf den achtzigjährigen Bode, der unermüdet, schaffend und kämpfend, unter uns lebt, es könnte auch über jedem seiner Werke stehen. Wilhelm von Bodes Werke im eigentlichsten Sinn sind seine Museen. Der Forscher und Schriftsteller, der Kunstkritiker und Sammler ohnegleichen hat alle seine Gaben in den Dienst der einen Sache gestellt. Von dort her erhält dieses Leben mit seiner verwirrenden Fülle von Einzelarbeiten sein Licht, seine durchsichtige Klarheit und Folgerichtigkeit, sein Gesetz.

Die Berliner staatlichen Museen sind in ihren Ursprüngen schon angelegt gewesen auf eine Darstellung der gesamten Kunst. Aber erst seine Lebensarbeit schuf aus dem theoretischen Programm lebendige Wirklichkeit. Der Geist, in dem heute in allen Abteilungen gesammelt wird, ist sein Geist. Längst ehe er als Generaldirektor an die Spitze des ganzen Komplexes trat (1905), griff sein Wirken und noch mehr sein Vorbild weit über die Grenzen seiner „Abteilungen" hinaus. Die großen Aufgaben des ganzen Museumsorganismus fanden in ihm nicht bloß einen beredten und verständnisvollen Anwalt, sondern einen Kämpfer und Eroberer, dessen Taten jedem Programm und jeder Theorie vorauseilten. Wie er es verstand, unmöglich scheinende Erwerbungen durchzusetzen, wie er Mäzene heranzog, Händler und Sammler beriet und den Ertrag seiner einzigartigen Kennerschaft immer in die staatl. Sammlungen zu leiten verstand, ist oft genug besprochen worden; auch er selbst hat in den letzten Jahren manche Gelegenheit benutzt, um anschaulich aus seiner Praxis zu erzählen, die nun schon mehr als ein halbes Jahrhundert umfaßt. Aber ebenso wichtig ist seine im höchsten Sinne „museumsbildende" Tätigkeit. Es gehört zu Wilhelm von Bodes spezifisch künstlerischer Begabung, wie er aus den unendlichen Einzelheiten lebensfähige Sammlungen schuf. Seine Museumsideen waren alle lebendig im Sinne innerer Geschlossenheit und wissenschaftlicher Brauchbarkeit, aber sie waren auch im höchsten Grad anschaulich, einprägsam und darum werbekräftig; sie kamen immer einem wirklichen Bildungsbedürfnis der Zeit entgegen. Mit dem feinsten Gefühl für das anschaulich Darstellbare hat er gegliedert, Gruppen geschaffen, Gattungen zusammengebracht, die sich instruktiv ergänzten, und hat so, ohne je den wissenschaftlichen

Grundcharakter der Sammlungen zu verleugnen, dem Unterschied zwischen der Systematik der Wissenschaft und der Systematik öffentlicher Kunstsammlungen zum Heil für beide Teile zu seinem Recht verholfen.

Es könnte verwegen erscheinen, ja fast gefährlich, zum Beweise dafür gerade an die noch unvollendete Schöpfung des „Deutschen Museums" in Berlin zu erinnern, deren immer wieder verzögerte Ausführung wie ein dunkler Schatten auf den letztvergangenen Jahren von Bodes Amtstätigkeit liegt. Es scheint, als sei es dem allezeit Erfolgreichen hier, auf seinem eigensten Gebiet, versagt, das Ziel zu erreichen, für das er seit zwanzig Jahren, im Grunde aber seit dem Anfang seiner Laufbahn, sich eingesetzt hat. Soll man schonend darüber hinweggehen an seinem Ehrentag? Oder gibt nicht vielmehr der Tag, wo die Kunstfreunde der ganzen Welt, wo allen voran die Vertreter des Preußischen Staates sich ihrer Dankesschuld gegen diesen Mann neu bewußt werden, ein Recht, gerade dies Werk aus dem Streit des Tages hervorzuheben, Idee und Erscheinung ruhig prüfend nebeneinander zu stellen?

Bodes Plan, die alte deutsche Kunst innerhalb der Berliner Museen zu einer repräsentativen Erscheinung zusammenzufassen, jene Idee, die schon bei Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums deutlich in Erscheinung trat in der vorläufigen, gedrängten und unvollkommenen Ausstellung dieser Kunst, ist als solche soweit ich sehe, niemals angegriffen worden. Daß sie auch nicht begeistert aufgenommen und begrüßt wurde, liegt wohl daran, daß er hier wie sonst es verschmähte, von Dingen, die im Werden waren, viel Aufhebens zu machen; er wollte, wie er es im Kaiser-Friedrich-Museum getan, so auch hier, mit der in der Stille gereiften Schöpfung eines Tages die Öffentlichkeit überraschen. Er konnte das um so eher, weil die Sammlung deutscher Kunstwerke selbst sich in kräftig aufstrebender Entwicklung befand, vor allem aber, weil das umfassende Projekt zur Erweiterung der Berliner Museumsbauten, dessen Ausführung seit 1906 gesichert war, auch schon für eine großzügige räumliche Unterbringung der nationalen Kunst vorsorgte. Für beides, die Entwicklung der Sammlung selbst und ihre Gestaltung im Neubau, war 1908 in Karl Kötschau ein Museumsmann gewonnen worden, der mit Bode das große Werk zu einem, wie es schien, nahen und glücklichen Abschluß bringen sollte. In harmonischer Zusammenarbeit mit Alfred Messel gewannen die Räume des Monumentalbaus auf der Museumsinsel allmählich feste Gestalt, die ganze Sammeltätigkeit, in jenen Jahren von reichen Mitteln gespeist, paßte sich im Ausmaß und auch in der Wahl der Objekte der neuen Heimstätte an, und ehe noch die Mauern des Baus aus dem Boden ragten, waren Säle und Wände in Gedanken schon bis ins einzelne vergeben, war alles für eine würdige, in ihrer historischen Abfolge und in ihrem Reichtum gleich eindrucksvolle Darstellung der deutschen Kunst vorbereitet. Alfred Messel selbst nahm gerade an den Einzelprojekten den lebhaftesten Anteil, sein beweglicher Geist, sein sicherer Geschmack war ganz darauf eingestellt, von der Anschauung der Objekte aus die Gestalt und den Charakter der Räume zu konzipieren. So groß Bodes Forderungen waren, so unerschöpflich war er in Ideen und Skizzen zu ihrer künstlerischen Durchführung. Man durfte Großes erwarten von dem Zusammenwirken der beiden, ganz auf das Künstlerische gestellten Individualitäten, die nicht bloß die gemeinsame Aufgabe, sondern eine na-

türliche gegenseitige Sympathie und Bewunderung in glücklicher Stunde zusammengeführt hatte.

Messels früher Tod (im Jahre 1909) fiel wie ein Reif auf die Blüten dieses Frühlings. Welche Lücke sein Tod gelassen, ist erst in der Folgezeit ganz hervorgetreten, als ein Unheil zum andern kam, um das so zuversichtlich begonnene Werk zu lähmen, ja schließlich ganz in Frage zu stellen. Gewiß, die Schwierigkeiten, die in der Sache lagen, wären auch ihm nicht erspart geblieben; doch wird man niemand den Glauben verwehren können, seine Energie und seine Erfindungsgabe hätten sie schneller erkannt und bezwungen; und der Ausbruch des Krieges hätte dann wenigstens den Rohbau vollendet angetroffen.

Es ist müßig, dem Gedanken nachzuhängen, wie Messel sein Werk hinausgeführt hätte; unerläßlich aber ist für das Verständnis der Baugeschichte seit seinem Tod, daß man die Probleme kennt, die in seinem Projekt selbst enthalten, aber zum Teil erst nachher ganz hervorgetreten sind. Ich bezeichne sie nur mit wenigen Worten, soweit als sie den Plan des Deutschen Museums in Mitleidenschaft ziehen.

Wie bekannt, hat Messel für die verschiedenen Bauaufgaben (Pergamon, Antike Bauteile, Vorderasien, Ägypten, Deutsche Kunst) einen einheitlichen, streng gegliederten Bau geschaffen, der der Museumsinsel mit ihrer ursprünglich dem Lustgarten zugekehrten Schinkelschen Front ein neues Zentrum gab und sich (von dem ägyptischen Seitentrakt abgesehen) um drei Seiten eines monumentalen Hofes gruppiert. Die Ausmaße des Mittelteils, der den Altar von Pergamon aufzunehmen hatte, bestimmen daher im wesentlichen Breite, Tiefe und Höhe der beiden Seitenflügel. Noch mehr: diese seitlichen Flügel, die ihre Hauptschauseite nach dem Mittelhof, dem „Forum", haben, konnten dort nur eine Fensterreihe erhalten. Das Obergeschoß mußte, der architektonischen Wirkung zuliebe, nach dem Forum zu eine geschlossene Wandfläche zeigen, die dahinter liegenden Sammlungsräume waren an sich auf Oberlicht angewiesen. Im Nordflügel, also im Deutschen Museum, sollte dort der wertvollste Teil der Gemäldesammlung untergebracht werden. Bode forderte für die Bilder eine hochliegende, von unten her nicht sichtbare seitliche Lichtquelle. Messel hat dies zugesagt; eine Lösung des Problems, die er zurückgestellt hatte, ist nach seinem Tode trotz aller Versuche nicht gelungen.

Messels Nachfolger, Ludwig Hoffmann, sah sich der schwierigen Aufgabe gegenüber, den Plan seines Freundes weiterzuführen. Es ist bekannt, daß er ohne Änderung des Grundrisses, aber mit einer nicht unerheblichen Modifizierung, einer klassizistischen Milderung der Messelschen Außenarchitektur, den Rohbau vollendet hat; nur der niedrige Trakt am Kupfergraben, der für die ägyptische Sammlung bestimmt war, mußte vorerst der Beschränkung des Programms, die nach dem Krieg als notwendig sich erwies, zum Opfer fallen. Zwei Überraschungen ergaben sich während des Aufbaus: zunächst die außerordentliche Schwierigkeit der Fundamentierung auf dem schlechten Baugrund der Museumsinsel. Es hat Jahre gedauert, bis die richtige technische Lösung gefunden und bis sie durchgeführt war. Als dann die Mauern allmählich emporwuchsen, mußte Bode erkennen, daß der Bau sich nicht so, wie er gedacht, und

wie es Messels Skizze[1]) zeigte, in das Gesamtbild der übrigen Museen einordnete: das Obergeschoß lag nicht wie dort auf gleichem Niveau wie das des Kaiser-Friedrich-Museums, sondern wesentlich höher. — Es ist am Ende des langen Streites, der sich daran geknüpft hat, nachgewiesen worden, daß jene Messel-Skizze den genauen Ausführungsplan nicht richtig wiedergibt, daß also keine Änderung des ursprünglichen Bauprogramms vorliegt. Historisch wird man sich damit gewiß abfinden müssen; aber ebenso sicher ist, daß hier eine Enttäuschung bleibt nicht bloß für den Sammlungsleiter, der an die Benutzung der Museen durch das Publikum denkt, sondern ebenso für den, der die zugrunde liegende Museumsidee erfaßt hat und die Neubauten dieser vor allem dienstbar zu machen sucht.

Für Bode war die Herauslösung der gesamten deutschen Kunst, in dem weiten Sinn, wie er sie mit Recht umschrieb, nur denkbar, wenn die Verbindung mit den zugehörigen Sammlungen gewahrt blieb. Der bequeme, mit wenigen Schritten zu bewältigende Übergang vom Kaiser-Friedrich-Museum in den Neubau ist eine Forderung, die tief in der Sache begründet ist. Soll ein wesentlicher Teil unserer Gemäldesammlung auswandern — und das muß geschehen, weil die Entlastung des Ihneschen Gebäudes gar nicht mehr umgangen werden kann —, so muß er in organischer und baulicher Verbindung mit der übrigen Galerie bleiben. Daher der von Bode geforderte, im Messel-Plan als ein wesentlicher Teil enthaltene ebene Übergang über die Stadtbahn, die beide Bauten von einander trennt. Dieser Gedanke ist so einleuchtend, er vertritt so sehr die Interessen aller Museumsbenutzer, daß er sich durchsetzen muß und durchsetzen wird. Man wird jetzt die Unbequemlichkeit der Treppenstufen in Kauf nehmen müssen, aber niemals wird ein Sammlungsleiter, der seiner Verantwortung bewußt ist, in die Zerreißung einer Galerie willigen, wo es nur der richtigen architektonischen Phantasie bedarf, um Verbindung und Gliederung zu schaffen!

Neben der Sorge um die Übergänge ist es noch eine andere, die in den letzten Jahren den Fortgang gerade des deutschen Flügels lahmgelegt hat, und die bis ins Parlament hinein die Gemüter bewegte. Es ist die Frage der sogenannten „Stilräume". Es sind erst wenige Wochen vergangen, seit in dieser Frage ein wie es scheint, endgültiges Verdikt gegen Bodes Museeumsidee ausgesprochen wurde. Der Architekt sei, so erklärte der Kultusminister, gegen solche Räume gewesen; es sei nun an der Zeit, die diesen Charakter tragenden Einbauten zu entfernen, die im Widerspruch gegen seine Wünsche ausgeführt seien. Es ist natürlich nicht möglich, an dieser Stelle auf einzelne Räume des Neubaus kritisch einzugehen. Aber das Historische und Grundsätzliche darf und soll gerade an dem Tag, wo Bodes Gesamtleistung uns bewegt, ausgesprochen werden. Historisch gesehen ist es falsch, Bode als einen Vertreter jener überwundenen Epoche darzustellen, die gotische oder romanische Innenräume in romantischer Selbsttäuschung glaubte schaffen zu können, die dem alten Kunstwerk im Museum künstlich seine alte Umgebung wieder erwecken wollte. Der Schöpfer des Kaiser-Friedrich-Museums braucht sich gegen solchen Verdacht nicht zu verteidigen, er ist rascher mit der Zeit fortgeschritten, als viele Archi-

[1]) Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 31 (1910) S. 59—63.

ekten. Und muß es nicht überraschen, wenn auf der anderen Seite gerade Ludwig Hoffman, gerade der Erbauer des Märkischen Museums in Berlin, als Gegner solcher Romantik von Anfang an erscheint? Fern sei es, den Wert und die Bedeutung lebender Künstler heute abschätzen zu wollen. Aber, wenn man die Arbeiten der beiden Freunde Messel und Hoffmann vergleicht, etwa Darmstadt und das Märkische Museum, oder Messels Entwurf zu unserem Neubau und Hoffmanns Korrekturen daran, so wird niemand im Zweifel sein, wo die größere Gebundenheit an alte Stilformen zu suchen ist. Woran liegt es also, daß gerade die sogenannten Stilräume (die sich in Wahrheit auf ein gotisierendes Netzgewölbe beschränken), den Architekten und den Museumsleiter entzweien?

Die Wahrheit ist, daß Bode im Grunde etwas anstrebt, was jeder Architekt bewilligen kann, wenn er anders im Dienst der Sache, im Dienst der Sammlungen baut. Daß das Museum ein Zweckbau ist, das auszusprechen, ist doch wohl erlaubt. Unseren Kunstwerken zum Licht und zu klarer Ordnung, zu einem Rahmen zu verhelfen, der sie sprechen läßt, statt sie zu unterdrücken, das müßte die schönste und lockendste künstlerische Aufgabe für einen Museumsbaumeister sein. So hat es Alfred Messel verstanden, und niemand wird bezweifeln, daß im Grundsatz Ludwig Hoffmann genau auf demselben Boden steht. Nun — Bodes Forderung geht und ging immer dahin, daß die Innenräume entworfen werden sollen, indem man von den Hauptwerken ausgeht, die darin Platz finden sollten. Sie sind es, die zu dem remterartigen großen Schauraum geführt haben, den Bode 1910 unter Messels nachgelassenen Plänen eröffentlicht hat. Die Gröninger Empore, jenes ehrwürdige Denkmal unserer sächsischen Plastik des 12. Jahrhunderts, gab den Hauptakzent für den „romanischen" Saal, in dem man vergeblich nach künstlich neugeschaffener romanischer Architektur suchen wird. Die zartfarbigen, weite lichte Räume gewohnten Werke des Rokoko haben Bode jenen Oberlichtsaal eingegeben, der groß und festlich genug sein muß, um Paul Egells herrlichen Rokokoaltar aufzunehmen. So projektierte er Kabinette für die Kleinkunst, Oberlichträume für die großen Skulpturen der Renaissance. So bestimmte er die hohen Säle des Hauptgeschosses für die kirchlichen Werke des Mittelalters, für Architekturreste, für Steinskulpturen, für große und vollständig erhaltene mittelalterliche Altäre, dagegen die zimmerartigen Räume oben für eine Ausstellung, die den italienischen Kabinetten im Kaiser-Friedrich-Museum im Grundsatz ähnelt. Aus jahrzehntelanger Erfahrung heraus wuchsen ihm Ideen für das einzelne, wie für die Abfolge der Eindrücke, immer ist es das Museum als Ganzes, der instruktive Wert der Sammlung, der ihn bestimmt, die klare Heraushebung des Wesentlichen schon durch die Verteilung im Raume, die harmonische Zusammenordnung des Mannigfaltigen, das stilistisch zusammenpaßt, ohne durch Einförmigkeit zu ermüden. Wer wird es im Ernst glauben, daß dieser Mann einseitig auf überlebte Stilideen sich festlege, daß er nicht imstande sei, dem Architekten und seinen Ideen gerecht zu werden — wenn diese Ideen nur seiner Sammlung dienen! Es gibt freilich auch eine Art Museen zu bauen, und es gibt ausgeführte Beispiele davon auch in Berlin, bei denen die Kunstwerke nicht den Ausgangspunkt bilden, sondern sich nachträglich, so gut es eben geht, der Innenarchitektur anzupassen haben. Aber enthält nicht gerade diese Art Museen

„Stilräume", die nachgerade auch „historisch" geworden sind, aber in dem Sinn, daß wir glauben dürfen, sie seien endlich überwunden? Jene raumschlingenden Treppenhäuser und Vestibüle, jene Säulenhallen, deren Aufwand im umgekehrten Verhältnis steht zu ihrer Benutzbarkeit als Rahmen für Kunstwerke?

Als an Alfred Messel vor 19 Jahren die Frage herantrat, ob er den Auftrag für die Neubauten der Berliner Museen übernehmen wolle, schrieb er an Dr. James Simon: „Was könnte ich mir sehnlicher wünschen! Es wäre die Erfüllung eines längst gehegten Traumes! Zu schön, um wahr werden zu können: einen Monumentalbau für Kunst und unter Bodes Leitung! Eine Arbeit, der man sich ganz für Jahre widmen könnte! Wirklich, eine Sache, wert dafür zu leben".

Heute noch gäbe es keine lohnendere Aufgabe, als mit dem Achtzigjährigen zu bauen — freilich: zu bauen, nicht zu streiten. Denn nach Art aller überlegenen Menschen der Tat ist Bode wenig zum Verhandeln und Theoretisieren geschaffen: erst in der Praxis zeigt sich seine Größe. Was in langen Jahren des Zögerns sich aufgehäuft hat an Mißverständnissen, an Entfremdung, an Vorwürfen und Zweifeln, es würde wie Nebel vor der Sonne schwinden, wenn es ihm noch vergönnt sein sollte, sich zusammenzufinden mit einem Baumeister, der gleich ihm nur eines kennt: Die Unterordnung unter die Idee des Museums.

DIE MADONNA IN KÖNIGSBERG/PR. VON ETWA 1340 UND DER BÖHMISCHE EINFLUSS

VON

BERTHOLD HAENDCKE

Mit 4 Abbildungen

Seit Dvořàks bekanntem Aufsatz ist die „böhmische Schule" so stark in den Vordergrund geschoben, daß sie etwa von 1380 bis 1400 eine beherrschende Stellung vom Osten nach dem Westen, etwa bis Hamburg und bis an den Mittelrhein einzunehmen scheint. Es dürfte sich, meiner Ansicht nach, empfehlen, den Quellen der böhmischen Schule, der Chronologie der Kunstwerke und den allgemeinen Grundlagen für deren mögliche Einwirkung nochmals nachzugehen.

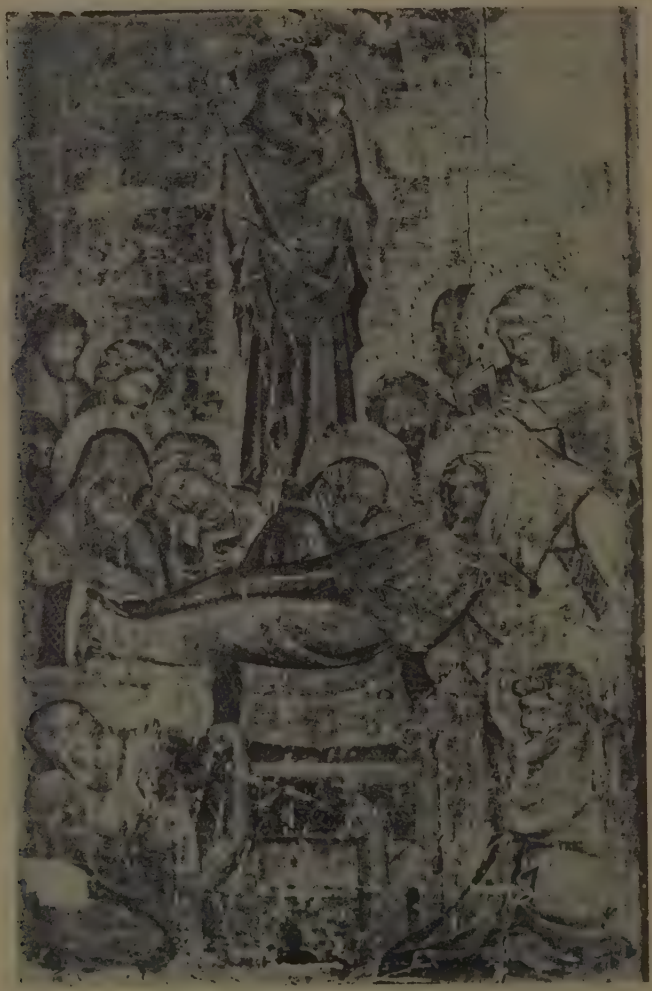
Wenn wir nach dem Ursprungsgebiet der böhmischen Schule für den Zeitabschnitt von etwa 1350 bis etwa 1400 fragen, so erhalten wir, meiner Ansicht nach, als Antwort: Das Rheinland schlechthin. Für diese Annahme ist recht wichtig ein kleines Diptychon der Berliner Sammlung aus St. Georg zu Köln aus der kölnischen Schule, das Reiners, im Hinblick z. B. auf den Claren-Altar, mit Recht, in den Anfang des 14. Jahrhunderts setzt, also ungefähr 1320. Ein Blick auf die Zeichnung belehrt über den Zusammenhang mit der (französisch-)rheinischen Miniaturmalerei, von der auch die hellen Farben übernommen sein werden, welche allmählich die dunkle

byzantinisierende Mischung im Westen, langsamer in den östlichen Teilen Deutschlands, beseitigten. Im Besitze des kunstgeschichtlichen Seminars zu Königsberg

Madonna von Königsberg/Pr. c. 1340. (Städt. Gemäldegallerie.)

(Leihgabe Prussia, jetzt Städt. Gemäldegalerie) (Abb. 1 u. 2) befindet sich ebenfalls ein auf Eichenholz gemaltes Diptychon, das 1835 aus dem Löbenichtschen Hospital erworben wurde. Es ist die thronende Madonna und die sterbende Maria dargestellt. Die

Zeichnung der Madonna läßt ohne weiteres eine enge typologische Verbindung mit jenem Kölner Bild ersehen und das künstlerisch wertlose Gemälde deshalb bedeutsam werden.



Königsberger Madonna vor c. 1340 (Rückseite).

In weiterer Folge bringt uns dies bis jetzt als „Böhmische Schule" bezeichnete Bildchen in Königsberg mit Malereien wie etwa der Glatzer Madonna (ca. 1355 in Berlin) oder den Hohenfurter Bildern aus der Heilslegende (ca. 1360) zusammen, insofern als es bei enger allgemeiner Verwandtschaft eine Mittelstellung hinsichtlich der Entwicklung

zum körperhaften Sehen einnimmt. Das Königsberger Bildchen stammt demnach von etwa 1340, erscheint als die Arbeit eines Provinzmalers, der von der modernen (französisch-)rheinischen Auffassung Kenntnis erhalten hatte, aber noch befangen in der älteren byzantinisierenden Richtung Altes mit Neuem verband. Darin begegnete er sich, absolut gesprochen, mit dem unvergleichlich höher stehenden Maler in Böhmen, welcher jene Madonna für das vom Erzbischof von Prag, Ernst von Pardubitz (1344—66), gestiftete Augustiner-Chorherren-Kloster in Glatz zu malen beauftragt wurde. Dieses Bild hat insofern, durch den Besteller, zur Konrad von Haimburgs (ca. 1345—50) in Prag gedichteten Laus Mariae seu Matutinate Sta. Virginis und zum Thronus Beatae Mariae Beziehungen, als der Thronus Mariae mit französisierenden Miniaturen versehen wurde, die sich zu der Glatzer Madonna wie gute Verwandte verhalten. Dort wie hier dieselben architektonischen Aufbauten und Formen, dieselben perspektivischen Prinzipien, die übrigens in der französischen Miniaturmalerei noch am Anfang des 15. Jahrhunderts andauern, derselbe feierliche Schwung, verbunden mit einem heiteren, ähnlicher Farben sich bedienenden Kolorismus (Chytil). Allerdings verrät die Glatzer Madonna eine noch engere Verbindung mit Byzanz, in den Gesichtszügen wie in der Komposition mit den seitlich angeordneten Engeln (vgl. etwa nach rückwärts La Verrière in Chartres). Die Reihenfolge dieser drei Bilder dürfte derartig festzustellen sein, daß die Kölner Madonna (in Berlin) ca. 1320, die Madonna in Königsberg ca. 1340, die Glatzer Madonna (in Berlin) ca. 1355 entstanden sind. An diese drei Werke darf die Frage angeschlossen werden: Wie verhalten sich diese Malereien nun zu der böhmischen Schule, und gibt es überhaupt eine den übrigen deutschen Malerschulen, etwa Köln, selbständig gegenüber stehende Böhmische Schule? — Von den in Böhmen befindlichen wichtigen Bildern schließt sich diesen drei Madonnen am engsten an die für die Stiftskirche zu Hohenfurt (von ca. 1360) geschaffene Bilderfolge. Der wesentlichste Unterschied dieser Bilder zur Madonna aus der Kölner Schule von ca. 1320 kennzeichnet sich in der zu Hohenfurt etwas stärkeren Betonung der byzantinisierenden Auffassung. Die Königsberger Madonna nimmt eine vermittelnde Stellung ein — jedoch nicht die Rückseite mit der sterbenden Maria —, während die Glatzer Madonna und die Hohenfurter Stiftsbilder in der Figurenbildung, der Landschaft und der reichen kunstgewerblichen Ausstattung mit Stickereien, Thronaufbau und dergl. mehr noch etwas betonter den orientalischen Charakter hervortreten lassen. Das Kölner Bild mit seinen durchweg hellen Farben, mit seiner lebensvolleren Auffassung, trotz der flächenhaften Darstellungsweise, vertritt die neuzeitliche Anschauung, wie sie sich unter dem Einfluß der französisch-englischen Miniaturmalerei im „Rheinland" entwickelt hatte. Die Maler der Königsberger und der böhmischen Bilder sind von dieser neuzeitlichen Auffassung ergriffen, haben ihr sogar in der stärker herausgearbeiteten Dreidimensionalität grundsätzlich zu folgen verstanden, blieben jedoch trotzdem der provinziellen, älteren, noch byzantinisierenden Behandlungsweise getreuer. Man hat für Böhmen, Italien, im besonderen (Siena und) Tommaso da Modena herangezogen, ist allerdings neuerdings von einer unmittelbaren Einwirkung dieses Künstlers zurückgekommen, nimmt nur einen allgemein italienischen Einfluß, vornehmlich für die Fresken im Emmaus-Kloster

zu Prag, an; wobei aber nicht übersehen werden darf, daß diese Wandmalereien erst um 1370 gemalt sein werden, und daß Karl IV. im Jahre 1378 stirbt. Ich stehe einer Einwirkung aus Italien auf Böhmen bzw. auf die deutsche Malerei dieses Zeitabschnittes sehr skeptisch gegenüber. Es scheint mir hier häufiger eine Verwechslung von Ursache und Wirkung vorzuliegen. Ich erinnere an das Wort Toescas . . . „tra il Piemonte e la regione veneta nella quale dominarono Tommaso da Modena, Altichiero e Avanzi, . . . la Lombardia ebbe nella seconda metà del Trecento uno stilo pittorico suo sebbene non senza rapporti con quello delle regione vicine" (sc. diesseits der Alpen). Und Lionel Venturi faßt dies noch schärfer zusammen, wenn er bemerkt: „La ragione principalissima dell'importanza artistica da Verona al principio del secolo XV se deve ricercare nella sua posizione geographica che la metteva in rapporto con la Germania, in genere e con la scuola renana e colonese in ispecie, la quale alle fine del Trecento aveva iniziato una serie di opere, la cui grazia fu rare volte raggiunta — . . . . e con Colonia si ricongiunge sopra tutto Verona — . . . . . Se relazioni dirette dunque s'hanno a vedere tra le due scuole per necessità cronologica bisogna ammettere un influsso della scuola colonese sulla veronese! Maestro Wilhelm e Stephano da Zevio presentano talvolta identità straordinaria." Es darf zudem daran erinnert werden, daß bereits für diese Zeit Künstler aus Köln in Treviso urkundlich festzustellen sind.

Diese Böhmen, gelehrt von deutschen Meistern, sollen nun im späteren 14. Jahrhundert fast ganz Deutschland aus eigenem Kunstgute in richtunggebender Weise beeinflußt haben. Mit welchen Gaben? Untersuchen wir zunächst die allgemeinen Grundlagen, so ergibt sich, daß die Entwicklung der Stadt Prag auf das engste mit der Einwanderung der Deutschen zusammenhängt. Bereits seit etwa 1060 erwuchs hier ein ständig emporstrebendes Sondergemeinwesen der Deutschen, so daß seit etwa 1260 eine geschlossene Neuanlage in der Stadt entstand, die nach Nürnberger Recht regiert wurde. Ottokar II. erhob die „Kleinseite" zur Stadt, für sie galt das Magdeburger Recht; Karl IV. (gestorben 1378) gründete endlich 1346 die Neustadt Prag. In den Händen der Deutschen ruhte die Leitung des ganzen (!) Prager Gemeinwesens bis zu König Wenzel IV. (1378—1419). Die deutsche Sprache und Sitte herrschten seit den Tagen Wenzels I. Heinrich Frauenlob sang zu Ehren Ottokars II. (1297) in der Prager Königsburg. Die Satzungen der Goldschmiede (1324), der Plattner (1328) und der Maler (1348) waren in deutscher Sprache, in einer Mischung ober- und mitteldeutscher Dialekte, geschrieben. Auf Sachsen, an die Mosel — genug auf Deutschland — weist die Kunst der romanischen Zeit hin. Der Abschnitt von etwa 1300—1350 wird sozusagen zu gleichen Teilen von der deutschen und französischen Kunst bestritten. Namentlich die Kleinmalerei weist, wie überall in Deutschland, vorab im ganzen Rheingebiet, allgemein grundlegend die sogenannte französische Manier auf. Trotzdem gehörte das berühmte Passionale der Kunigunde in Prag (1312) der rheinischen Schulauffassung an. Dabei ist ferner zu beachten, daß in dem aus dem Jahre 1365 erhaltenen Namensverzeichnis der Malerzeche in Prag nur ein Name steht, der als „Galykus" für Frankreich in Anspruch genommen werden kann. Sonst treten französische Namen in der Zeit nach rund 1350 für uns nachweisbar nicht mehr auf. Daran ändert auch nichts die Tätigkeit des Matthias von Arras; denn dieser

stirbt, nach achtjähriger Tätigkeit, schon im Jahre 1352, und von dann an tritt allbeherrschend als Kirchenbauer der, vornehmlich von Köln künstlerisch abhängige, Peter Parler aus Schwäbisch-Gmünd auf. Karl IV. nimmt den Meister nicht nur für seine Hauptbauten in Anspruch, sondern er hat als Baumeister durch seinen Bruder Michael wie durch seine große Werkstatt das ganze Land in der Hand. Die Bildhauer, die Maler sind deutschen Ursprungs. Die Anzahl der deutschen Steinmetzen verhielt sich 1372/78 zu den böhmischen wie 5 : 1 (Neuwirth). Es ist aber geraten, sich von den lebhaften Schilderungen des „großartigen Kunstlebens" in Prag von etwa 1350—1400 nicht eine allzu moderne Vorstellung zu machen. Prag war damals eine Stadt von wenigen tausend Einwohnern und lag an einer Nebenlinie des Handels. In den Jahreslisten, die von der im Jahre 1348 begründeten Malerzeche erhalten sind, finden sich für 1365 nur 4 Maler, unter ihnen jenen „Magister Theod.", unter dem wir Theoderich=Dietrich zu verstehen haben. Im Jahre 1375 werden die Namen von 5 Malern, 1380 von 2 Malern eingezeichnet. Wir werden also derartige Zahlen als durchschnittliche ansehen müssen. Und in diesen Jahrzehnten war Hochkonjunktur in ganz Böhmen! — Der erste Hauptmaler Karls IV. war der 1359 und 1360 urkundlich genannte Nikolaus genannt Wurmser aus Straßburg i. E., der ohne Zweifel als ein bereits künstlerisch gefestigter Maler nach Prag berufen wurde. Ferner wird als Malers des Kaisers der Meister Theoderich=Dietrich aufgeführt — die Bezeichnung Theoderich von Prag ist urkundlich nicht zu belegen —. Da in einer Urkunde vom 29. 4. 1367 und in der Malerzeche hinter seinem Namen keine Heimatbezeichunng folgt, wird der Künstler aus einer bereits in Prag ansässigen deutschen Familie gestammt haben. An Malernamen, die mit vorhandenen Werken verbunden werden können, ist weiterhin noch der des Meister Oswald zu erwähnen. An Bildhauern ragen die Parler-Werkstätte, die Brüder Martin und Georg aus Klausenburg hervor. Genug, das deutsche Kunstleben war und blieb vor wie während der Regierung Karls IV. (ca. 1340—1378) von deutschen Künstlern in Böhmen getragen und unterhalten!

Neben seinen deutschen bzw. einheimisch-deutschen Meistern beschäftigte Karl IV. einen Italiener aus der alten deutschen Reichsmark Treviso, Tommaso da Modena. Dieser lieferte ein dreiteiliges Altarbild mit Halbfiguren und eine Kreuzigung für zwei Kapellen der weit vor den Toren Prags, im Beraunetal, liegenden Burg (1348/65 erbaut). Diesen Zentralpunkt Stadt Prag und Burg Karlstein beherrschten demnach deutsche Künstler. Der zweite Mittelpunkt der böhmischen Schule wird in die etwa 150—200 km südlich von Prag gelegenen Klöster Hohenfurt, Goldenkron und nach „um Wittingau" verlegt. Auch noch für diesen Zeitabschnitt dürfen wir zunächst nicht übersehen, daß Böhmen vom erzbischöflichen Stuhle in Mainz abhängig war, von ihm jede Bauerlaubnis für Kirchen und Klosterbauten erhalten mußte. Das Cisterzienser-Kloster Hohenfurt wurde im wesentlichen 1350 vollendet, erhielt aber 1385 noch eine Schenkung zur Erhaltung der Gebäude. Das Cisterzienser-Kloster Goldenkron wurde von Michael Parler zu Ende gebaut (seit 1359). Etwa 70 km nordöstlich von Hohenfurt liegt Wittingen, wo die Herren von Rosenberg seit 1367 ein Augustinerchorherren-Kloster errichteten. Und ca. 1400 wurde die Kirche Sta. Magdalena bei Wittingau erbaut.

Bestand für Prag bzw. für diese Klöster die Möglichkeit, eine indigene Malerschule zu bilden? An und für sich ist dies zuzugeben, aber nicht nach den tatsächlichen Verhältnissen. Denn die Glatzer Madonna, die jüngere Königsberger und die Hohenfurter Stiftskirchenbilder weisen bereits die bezeichnenden „böhmischen" Züge auf, die jedoch bei näherem Zusehen nichts als rheinische sind und in Köln, am Rhein, zu dieser Zeit bereits fortgebildet oder überwunden waren; vor allem durch häufigere Anwendung arischer Gesichtszüge wie durch die hellere Farbengebung, auch im Karnat.

Was ist an den böhmischen Bildern dieses Zeitabschnittes Eigengut dieser Schule? Eigengut sind nicht die Kompositionen, nicht die Bildung und Haltung der untersetzten und schlanken Figuren, sind nicht die entweder orientalisierenden oder germanischen Gesichtstypen — auch nicht die sogenannten slavischen Bildungen, denn die knollige und breite Nasenform erhalten wir auch auf rheinischen Bildern für das gewöhnliche Volk —, sind nicht die flockigen Bärte wie die betonte Haarlocke, sind nicht die Gewandbehandlung, sind nicht die landschaftlichen Ersatzstücke, nicht die Farbenmischung nach hell oder dunkel und auch nicht die Einzelbildungen kunstgewerblicher Art, wie etwa die Throne (vgl. französische Elfenbeinarbeiten, Glasgemälde, Miniaturen z. B. die gleichzeitigen Beauneveus). — Die soeben angemerkte Hohenfurter Stiftsbilderfolge aus der Heilslegende läßt uns die erste Invasion der neuzeitlichen (französisch-)rheinischen Malerschule ersehen (ca. 1360). Nach rückwärts sei hier daran erinnert, daß der Verduner Altar in Klosterneuburg bei Wien als französisch-rheinisches Werk gilt, und als Vorstufe für jene Hohenfurter Bilderreihe anerkannt wird. Eine Weiterentwicklung zur Moderne ist dann in der thronenden Madonna mit zwei weiblichen Heiligen im Kloster Goldenkron erkennbar. Das Gemälde erscheint typologisch als jenen kölnischen Bildern, auch in den durchgeführten arischen Gesichtszügen, nahestehend, die wir als „Meister Wilhelm" bezeichnen. Dieser Darstellungsweise rückt noch näher das Gnadenbild in Goldenkron, das Ernst bereits als aus der letzten Zeit des Jahrhunderts stammend, d. h. eher nach als vor 1390, bestimmt hat. Da in Goldenkron Michael Parler (seit 1359) gebaut hat, so wäre eine erneute und andauernde Betonung kölnischer Kunst einigermaßen gegeben. Dieser zweiten Übermittlung kölnischen Kunstgutes reiht sich als dritte die an, welche mit dem Hohenfurter Wallfahrtsbild zusammenhängt. Hier bricht „Köln" auch mit dem zarten Karnat völlig durch. Es sei daran erinnert, daß bereits Neuwirth (Pankerl, Janitschek) das Hohenfurter Wallfahrtsbild nach Komposition wie Technik der kölnischen Schule zuweist. Daß dies Gemälde erst gegen 1400 entstanden ist, dafür spricht auch die urkundliche Nachricht, es reiche die Verehrung des Madonnenbildes bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts zurück (Trajer). — Für die Stadt Prag ist festzuhalten, daß der maßgebende Künstler, Nikolaus, genannt Wurmser von Straßburg i. E. als ausgebildeter Maler nach Prag gezogen ist, der Realist Meister Dietrich uns seiner persönlichen wie künstlerischen Herkunft nach nicht sicher bekannt ist. Die etwas allgemein gehaltene wirklichkeitsstarke Kraft seiner Büstenbilder in Karlstein findet aber ihre grundsätzliche Parallelerscheinung in Prag, in den allerdings viel feineren Büsten der Parler, und in Deutschland etwa in dem

Grabmal Katzenellenbogens (gest. 1311, Biberich) oder im Grabmal Wolfskehl (Würzburg) oder Hohenlohe von Bamberg (gest. 1352), oder in Frankreich in den von südflandrischen Meistern gemeißelten Bildnissen der französischen Könige oder in dem von Gerard d'Orleans gemalten Porträt Johanns II. und dgl. mehr. Die übrigen, für Prag in Anspruch genommenen, Werke sind, wie die im Emmaus-Kloster, entweder „rheinischen" Ursprungs oder „Masse". —

Die letzte Invasion erfolgte abermals von der (mittel)rheinischen Schule und kulminierte in dem Meister von Sta. Magdalena bei Wittingau, gewöhnlich als Wittingauer Meister bezeichnet. Diese Werke wurden bis jetzt aus allgemein stilkritischen Gründen als ca. 1380 entstanden angenommen. Das ist aber schon deshalb nicht möglich, weil Sta. Magdalena, eine kunstlose, kleine einschiffige Kirche mit achteckigem Chorschluß, erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts im Bau vollendet gewesen ist. In der Nähe der Kirche von Sta. Magdalena war bis 1566 eine Einsiedelei, die samt den Wäldern im Jahre 1600 von Peter Wok von Rosenberg an die Stadt Wittingau geschenkt wurde. In dem Liber Erect. (Volumen IX. D. 9) findet sich nun folgende wichtige Eintragung: „Quatuor sexag. census annui et perpetui fratri Wenceslao dicto Czepicze Eremitae in silvis prope Trzebon(=Wittingau) habitanti et aliis fratribis sibi commanentibus et signanter pro Capella ibidem in Eremo in loco dicto Stara Pila exstruenda a Nob. D. Henrico de Rosenberg et Petro indidem. Super Civitatem. Trzebon praedicti Census sunt locati. Literae datae 1400. Feria 4. ante Oct. S. Martini. Testes: Famosus Przibico de Sigmunticz Purgravius in Krumlov et Woytiecho de Krasselov Purgravius in Meidenstein. Secundae sunt literae ejusdem Henrici de Rosis Castri Prag. Supremi Burggravii 1399. confirm. 1409. 13. Maji" (nach Trajer). Wir haben demnach anzunehmen, daß die kleine Kirche etwa 1400 erbaut wurde, sofern wir nicht die Bestätigung der erwähnten zweiten Urkunde im Jahre 1409 als Enddatum annehmen wollen. Jedenfalls ist die Fertigstellung des kostspieligen Schmuckes mit großen Tafelbildern nicht vor etwa 1405 anzunehmen — eher später. Damit erhält aber die ganze Frage nach dem böhmischen Einfluß um 1400 einen völlig veränderten Unterbau; denn alsbald gliedert sich der Meister von Sta. Magdalena bei Wittingau völlig zwanglos der damals bereits durchgeführten mittelrheinischen Entwicklung an! Der sogenannte Wittingauer Meister läßt insbesondere in der germanischen Kopfbildung, vorab der Figuren auf den Rückseiten, den Zusammenhang mit jener Schule erkennen. Die Männer weisen in seinen Bildern den Langschädel, die groß herausspringende gerade Nase, die Frauen den überhöhten Gehirnschädel, ein langes Oval, die kleinen, geraden Gesichtszüge mit dünner, vorn an der Spitze aufgestellter Nase auf. Auch die Stellung der Standfiguren unter Bögen mit frei hängenden Abschlüssen ist altes (französisch-)rheinisches Kunstgut. Wegweisend sind von äußeren Zutaten die Sterne im Hintergrund der Passionsszenen des Wititingauer Meisters. Wir begegnen derartigem Zierat häufiger auf rheinischen Bildern. Die französische Lilie, die sich hier auch anstatt der Sterne findet, kennzeichnet das Urprungsland Frankreich bzw. die französisch-englisch-rheinländische Miniaturmalerei mit ihren mannigfach gestalteten Teppichmustern. Will man annehmen, daß das Augustiner-Chorherren-Kloster Wittingau — 1367 von dem Herrn

von Rosenberg gestiftet — für die kleineren Gemeinden wie Sta. Magdalena, St. Barbara etc. irgendwie den künstlerischen Mittler abgegeben hat, so darf daran erinnert werden, daß Karl IV. in Nieder-Ingelheim bei Bingen ein Kloster dieses Ordens gegründet, und mit böhmischen Klerikern besetzt hat. Verwandt, dem Zeitgeschmack nach, mit diesen Wittingauer Malereien sind typologisch die Gemälde aus Duban (Nordböhmen), für die Ernst eine künstlerische Verbindung mit den Altären in Seligenstadt (Darmstadt) und Bornhofen (Bonn) annimmt. Ob die Identität des Malers in allen drei Altären anzuerkennen ist, kann in diesem Zusammenhange unbeachtet bleiben, aber zweifelsohne dokumentieren sich hier abermals Schulbeziehungen zwischen Böhmen und Rheinland. Wir begegnen also in diesem Zeitabschnitt überall in der böhmischen Malerei typologischen Beziehungen zur rheinischen Schule, wie diese sich aus der Manier des Veronika-Meisters — als Begriff genommen — zu „Lochner" entwickelte.

Die Hauptmeister der böhmischen Schule Glatz — Hohenfurter Stiftskirche, Hohenfurter Wallfahrtsbild, Wittingau (Sta. Magdalena) — kennzeichnen sich demnach als abhängig von der rheinischen Schule. — Man hat früher der böhmischen Schule als besondere Eigenart eine Vorliebe für untersetzte Gestalten und dunkle Fleischfarbe bzw. satte Farben zugewiesen — diese Annahme ist nicht aufrechtzuerhalten. Wir finden beides auch in westlichen Schulen und andererseits in Böhmen schlanke Gestalten wie helle Farben, diese allerdings für die Fleischteile erst um rund 1400.

Wenden wir uns zunächst wieder Erörterungen allgemeiner Art zu, so haben wir die Frage zu beantworten, ob im Böhmerlande überhaupt die Vorbedingungen für eine weithin wirkende künstlerische Ausdehnung gegeben waren. Es standen für diese Expansion die in „Ausbau" befindliche Stadt Prag mit einer tatsächlich nur kleinen Anzahl von Künstlern, eine von Prag etwa 17 km entfernte, im Beraunetal erbaute kaiserliche Residenz und ein paar Klöster bzw. Kirchen an abgelegenen Orten zur Verfügung. Da gerade diese letzteren, im südlichen Böhmen gelegenen Örtlichkeiten für die vorherrschende Stellung der „böhmischen Schule" in Anspruch genommen sind, so darf man zuvor fragen, ob von solchen vereinsamten Siedlungen ein, für große Gebiete, wegweisender künstlerischer Einfluß ausgehen kann. Wandernde Mönche und Maler werden gerne als Mittler angenommen. Die Mönche kämpften aber damals in derartigen Gegenden schwer um ihr wirtschaftliches Dasein, wie auch die Schenkung von 1385 an Hohenfurt zur Erhaltung der Gebäude erweist. Sie hatten wenig Veranlassung zum Wandern. Bei den Klöstern Goldenkron und Hohenfurt ist überdies zu beachten, daß sie Cisterzienser-Niederlassungen waren, die bekanntlich mehr als andere Orden mit ihrem Mutterkloster im Verbindung blieben. Der Weg ging dann aber über die großen rheinischen bzw. westlichen Klosteranlagen desselben Ordens. Wer aber kannte überhaupt Malereien, die sich in Klöstern oder Einsiedeleien befanden? Wie groß war die schulbildende Kraft der Grünewaldschen Bilder in der Kirche des Klosters Isenheim, mitten in einem, Böhmen gegenüber, dicht besiedelten und höchst kultivierten Lande? — Wenn wir aber von solchen Überlegungen losgelöst uns die Frage vorlegen: Welche Künstler waren im Böhmer-

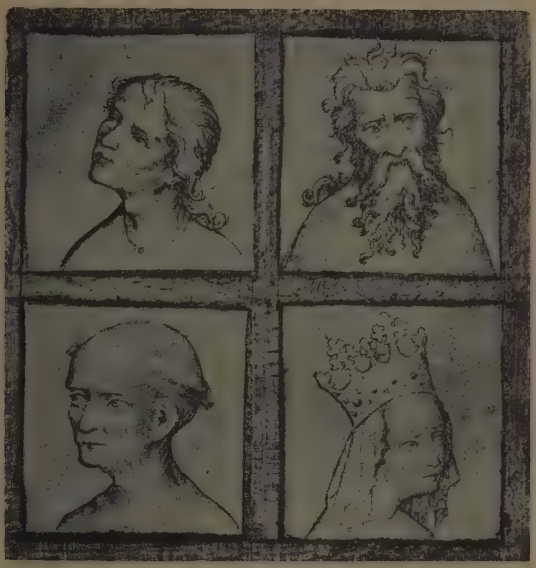
land überhaupt berechtigt, Nachfolge zu heischen? Der Meister der Hohenfurter Stiftsbilderfolge und dann noch der Maler der Passion in Sta. Magdalena bei Wittingau. Die Auffassung des Wittingauers in ihrer Leidenschaftlichkeit, in ihrer Farbendurchführung hätte, wenn sie aufsehenerregend über das Kloster hinausgedrungen wäre, Schulwirkungen hervorrufen müssen. Jedoch mehr als allgemeine Anklänge vermochte man an anderen Orten bisher nicht festzustellen. Sind aber vielleicht Sendlinge von Prag nach dem Süden Böhmens geschickt worden? Man hat z. B. feststellen zu können geglaubt, daß die Hohenfurter Gnadenmadonna (ca. 1390—1400) mit dem apokalyptischen Weibe auf den von einigen Forschern Nikolaus genannt Wurmser zugeschriebenen Fresken der Marienkapelle auf Burg Karlstein eine derartige Verwandtschaft aufweise, daß hier ein und dieselbe Hand tätig gewesen sein müsse. Aber auch hier werden nur allgemeine Zusammenhänge bestehen können, schon aus chronologischen Gründen. Jedenfalls ist jedoch der kölnische bzw. rheinische Charakter des Wallfahrtsbildes in Hohenfurt nicht zu verkennen. Wie schwach im großen und ganzen die böhmische Eigenart wahrnehmbar ist, mag ein Spezialforscher (Janitschek) hinsichtlich Buchmalerei in Wien gegen den Schluß des 14. Jahrhunderts kennzeichnen. „Ob der Einfluß der Prager Miniaturenschule hierher wirkte, oder ob unmittelbar der französische Einfluß! der sich bahnzeigend erwies, ist schwer zu sagen. Nur das ist sicher, daß in der Zeit, als ..... die Tätigkeit der Prager Maler sich verflachte und verlotterte, in Wien Künstler tätig waren, welche in ihren Leistungen selbst das Beste, was unter Karl IV. geschaffen war, überflügelten."

Fragen wir nun nach der, ich möchte sagen, wirtschaftlichen Ausdehnungsmöglichkeit der böhmischen Malerschule, so müssen wir anmerken, daß Prag unter Johann II. und Karl IV. immer mehr in Handelsbeziehungen zu anderen Ländern getreten ist, ohne allerdings sich je zu einer wirklich bedeutenden Handelsstadt erheben zu können. Immerhin mag sich, da die Künstler den Handelsstraßen folgen, eine künstlerische Einwirkung bis zu einem gewissen Grade nach den nächstgelegenen Teilen des deutschen Reichs geltend gemacht haben. Man denkt hier besonders an den Nordosten, an das heutige Ost- und Westpreußen. An sich ist ein direkter Verkehr mit Böhmen ohne weiteres anzunehmen, da von Thorn, dem damals bedeutendsten preußischen Handelsplatze, besonders flandrische Tücher zu Wasser wie zu Lande nach Böhmen, nach Polen und bis nach Galizien ausgeführt und von dort her Ware, vornehmlich Seide, importiert wurde. Auch wird einmal ein Bildwerk aus Prag (Tresslerbuch p. 62) erwähnt. Die Stiftung eines Altares von einem deutschen Bürger in Prag für die Kirche seines Heimatsortes Mühlhausen am N. ist bekannt, wie auch jene Klostergründung zu Nieder-Ingelheim. Der stärkeren Entwicklung solcher Ausdehnungsmöglichkeiten bzw. der Annahme einer größeren Abwanderung „böhmischer" Maler steht aber zunächst die Tatsache entgegen, daß bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts in Prag bzw. in ganz Böhmen eine künstlerische Hochkonjunktur bestand — also warum wandern? Und wenn, dann lieber anstatt in das arme Preußen weiter in den Osten, nach der großen Handelsstadt Krakau, wo soeben der hochgefeierte Dom vollendet war (1359) und Fürst wie Geistlichkeit die bildenden Künste eifrig unterstützten, auch der Wettbewerb der Kollegen

geringer war als im Westen. Dort begegnen wir nun tatsächlich deutschen Künstlern aus bzw. in Böhmen, wie Heinrich Parler (1392), Kopien nach der Hohenfurter Wallfahrtsmadonna, dort arbeitete als Hofmaler Nikolaus Speckfleisch (seit ca. 1393) und die Malerzeche wurde nach Prager Muster eingerichtet (1410). Wir können überdies mit unserm, allerdings unzureichenden Material nur ganz vereinzelt für Böhmen eine Abwanderung, wohl aber den dauernden Zuzug von Künstlern aus dem deutschen Reich urkundlich erhärten, z. B. Henslin aus Augsburg (1370), Johann Rogel von Halberstadt (1380), Nikolaus von Konstanz (1382), Heinrich von Passau (1383), Klaus von Erfurt (1391), Pertold Heinrich von Monichen usw. Wir dürfen nach alledem immerhin weit eher einen Zufluß vom Westen als einen Abfluß nach „Deutschland" voraussetzen.

Kehren wir von derartigen Erwägungen zu kunsthistorischen Überlegungen zurück, so können wir als erstes Ergebnis vorschlagen: daß wir die rheinische Malerei, bzw. Kunst, rund 1350 überall im Böhmerland in herrschender Stellung antreffen. Gerade unsere drei Madonnen lassen dies an ein und demselben Motiv sofort ersehen. Die Malereien in der Burg Karlstein gehören — abgesehen von Tommaso da Modena — der deutschen bzw. der rheinischen Schule an. Es ist hier gleichgültig, wie die Wandmalereien in der Katharinenkapelle, in der Marienkapelle, im Treppenhaus, in der Nikolaus- und Kreuzkapelle aufgeteilt werden zwischen Wurmser und Meister Theoderich, wem die untergegangene Genealogia zugeschrieben werden soll: daß wir „deutsch-rheinischer" Kunstauffassung begegnen, steht außer Zweifel. Damit scheiden die Wandmalereien der Kaiserburg überhaupt als „böhmische Schule" aus. Die Gemälde der Kreuzkapelle (Meister Dietrich) mit ihrem derb-öden Realismus schließen sich, wie bereits angemerkt, der westdeutschen Entwicklung an. Im Hinblick auf die Möglichkeit der Einwirkung dieser Werke auf weitere Kreise dürfen wir zudem nicht ganz außer acht lassen, daß auch damals eine befestigte, kaiserliche Burg nicht jedem wanderndem Maler ohne weiteres zugänglich war. Ferner wissen wir nicht, bis wann die beiden Maler nach Beendigung dieser Arbeiten noch gelebt haben. Auch die Malereien im Emmauskloster (1370) gehören, jedenfalls ihren wesentlichen Zügen nach, der allgemein-rheinischen Schule an. Die Hohenfurter Gnadenmadonna entstammt dem schließenden 14. Jahrhundert. Ihr rheinischer Charakter tritt unverfälscht zutage. Und die Tafeln aus Stä. Magdalena bei Wittingau gehören etwa in das Jahr 1405 bis 1410. Die Zusammengehörigkeit mit der (mittel-)rheinischen Schule ist unverkennbar. Aller Orten treffen wir demnach, selbst im späteren, im schließenden 14. Jahrhundert, ja zu Beignn des 15. Jahrhunderts rheinisches bzw. süddeutsches Kunstgut jeder Art in dem Lande Böhmen an. Ist es da nicht gerechtfertigter, vom Westen nach dem Osten zu gehen und die Quelle aller deutschen Malerei im Westen zu suchen? Das „heilige" Köln war damals mit seinen Reliquien, seiner Hohen Schule, seinem Handel nach wie vor die vornehmste und besuchteste Stadt im ganzen deutschen Reich, hatte unwiderlegbar im 14. Jahrhundert seine Kunst nach dem Osten gesandt — und soll jetzt vor einer für die Kunst erst entstehenden Stadt (Prag) und ein paar einsam gelegenen Klöstern für die deutsche Malerei „um 1400" plötzlich zurücktreten? Hatte Köln um ca. 1380 bis 1400 seine schulbildende, künstlerische

Kraft verloren? Mit nichten. Gerade damals rühmte ja der Limburger Chronist den Kölner Wilhelm als besten Maler in allen (!) deutschen Landen. Welcher Anlaß konnte für die Maler im Westen vorliegen, von Böhmen zu lernen? Schufen hier Meister, vor denen die „Hamburger", Soester, Nürnberger Maler sich beugen mußten? Keineswegs. Denn letzten Endes war jener Mönch (?) zu Wittingau die einzige künstlerische Größe unter den Malern in Böhmen, und dieser Mann schuf um etwa 1405 — wer im Westen konnte damals den zum Teil noch am Alten hängenden Maler als Vorbild gebrauchen? — — Die böhmische Schule ist in allen wesentlichen Eigenheiten



Skizzenbuch in Schloß Ambras.

ein Abkömmling der (französisch-)rheinischen Schule, welche ohne Unterbrechung zunächst bis etwa 1440 für Deutschland immer von neuem die wegweisende wurde.

Wie die Maler in jenen Tagen Ateliergut verbreiteten, erweist gerade für unsere Untersuchung schlagend das Skizzenbuch eines wandernden Malergesellen, das Schlosser mit Recht einem niederrheinischen Künstler, etwa zu Anfang des 15. Jahrhunderts, zuweist (Abb. 3 u. 4). Hier finden wir säuberlich nebeneinander alle die „böhmischen" Typen, die in Wirklichkeit rheinische sind. Und wenn dieses Buch sich heute im Schloß Ambras befindet, so denken wir wieder an die Maler aus Köln in Treviso, zu Perugia usw.

Die Frage Köln--Böhmen ist dahin zu entscheiden: daß der Rhein, das Rheinland alle wesentlichen Grundlagen für die deutsche Malerei des 14. Jahrhunderts

geboten hatte, daß diese in den einzelnen Schulen verschiedenartig ausgebaut wurden, daß aber stetig die maßgebende Richtung vom Westen nach Osten bzw. nach Nordwest und Nordost wie Süden, nach Tirol (Brixen, Runkelstein, Neustift) ging, und daß niemals vom Osten, von der Tschechei, nach Westen bzw. Süden eine überflutende Welle zurückströmte! Oder anders ausgedrückt: Die für die deutsche Malerei als so wichtig eingeschätzte „böhmische" Weise ist ein aus der westdeutschen künstlerischen Entwicklung sich folgerichtig ergebender allgemein deutscher (bzw. französischer vgl. z. B. Jean d'Orleans 1380) Zeitcharakter, aber kein „böhmischer" Einfluß —, schon deshalb unmöglich, weil die Maler in Böhmen nachfolgten. —

Skizzenbuch in Schloß Ambras.

Erörtern wir noch einmal die kunsthistorische Stellung der Königsberger Madonna, so können wir die Frage nach der schulmäßigen Herkunft jetzt verschiedenartig beantworten. Man vermag zu sagen, daß das Diptychon von einem Maler in Böhmen, der aus der älteren byzantinisierenden Richtung stammte, aber kölnische Malereien gesehen hatte, gearbeitet ist. Dafür wären die braune Fleischfarbe, die Tatsache, daß einmal ein Kunstwerk aus Prag genannt wird, anzuführen und endlich auch die Handelsbeziehungen zwischen Thorn und Prag. Es könnte aber auch gesagt werden, daß rheinische Madonnenbilder von Köln—Soest auf dem Seewege nach Preußen gelangt seien, von einem hier ansässigen byzantinisierenden Maler gesehen und nachgeahmt wären. Dafür spricht die sehr geringwertige altertümliche Provinzmalerei. Es ließe sich schließlich auch eine Importware aus dem Westen annehmen,

die dem hinterwälderischen Geschmack der Kolonisten in Preußen angepaßt war, wie dies die Kaufleute zu allen Zeiten getan haben - dafür wäre bis zu einem gewissen Grade das Eichenholz beweiskräftig. Dann wäre hier nochmale ein Beleg dafür gebracht, daß die „böhmische Schule" im Westen früher sichtbar wird, als die für Böhmen beglaubigten Werke (Glatzer Madonna, Hohenfurt) ersehen lassen. Jedenfalls bietet uns die Königsberger Madonna als Tafelbild die bislang älteste Interpretation des kölnischen Marienbildes im Osten. Und deshalb darf diese handwerksmäßige Malerei auf kunsthistorische Wertung Anspruch erheben.

DIE STIFTERBILDNISSE AUF DÜRERS ALLERHEILIGENALTAR

VON

A. GÜMBEL-NÜRNBERG

In den Jahren 1508—1511 malte Dürer für die Kapelle des von Matthäus Landauer, einem reichen Nürnberger „Schmelzherrn [1])", gestifteten Zwölfbrüderhauses seine Anbetung der hl. Dreifaltigkeit, heute in Wien, ein Juwel der deutschen Kunst, „in jeder Beziehung das wertvollste Denkmal, welches sich noch von Dürers Kunst erhalten hat" (Thausing).

Baader [2]) hat bereits über die Verhandlungen berichtet, die vom November 1584 bis April 1585 zwischen Kaiser Rudolf II. und dem Nürnberger Rate wegen Überlassung dieser Altartafel gepflogen wurden, bis letzterer am 16. Februar 1585 endlich beschloß „die Tafel Im Namen Gottes hinein (nämlich nach Prag) zu schicken vnd Ihrer Mayt. vff vertröstete gegenverehrung vberantworten [zu] laßen".

Unter den Einwänden, welche der Rat anfänglich gegen die Herausgabe der Altartafel geltend machte, war auch der, daß sich auf der Tafel allerlei alte Porträts Nürnberger Familien befänden, deren Nachkommen vorher um ihre Einwilligung zu befragen wären. Am 16. Dezember 1584 erteilte er den Auftrag dem Nürnberger Syndikus Joachim König nach Prag zu schreiben [3]), „dieweil auff angeregter Tafel allerley alte Contrefait der alten, furnemen geschlecht alhie, welche der Stiffter der Zwölffbruderstifftung bey allen Heiligen dergestalt dahin verordnet hett, das Sie bey der Stifftung bleiben vnd davon nit verwendet werden solte, so wolte Sich In alle weg geburen, mitt deß Stiffters noch vorhandenen vnd dabey Interessirten freunden

[1]) Im Nachlaßinventar von 1515 wird das Landauersche „im schmeltzhüttenhandel bey Eysfeld (Eisfeld in Thüringen) zu gewin vnd verlust" angelegte Kapital auf die stattliche Summe von 11 483 fl. angegeben. „Rotgießer", wie noch Else Ziekursch in ihrer schönen Studie über den Landaueraltar schreibt (München 1913), war Matthäus nicht.

[2]) Zahns Jahrbücher f. Kunstwissenschaft, 1. Jahrgang, 1868, S. 223 ff. Seine Quelle waren die im Nürnberger Staatsarchiv befindlichen „Verläße der Herren Ältern" Bd. 9, 1583—1585, Fol. 136[b] ff.

[3]) Verlässe der Herren Älteren, 9, Fol. 145.

zuvor daraus zu handlen, was Sie dißfalls leiden möchten oder nicht; da sie es dann bewilligen, alßdann stunde Im bevor, dieweil die Kay. Mayt. Sich vermög seiner jungst gethaner Relation erpotten die Tafel auff Ihren Costen abcontrefaitten zu laßen vnd das Contrefait gegen vberantwortung der Haubttafel an die statt zu geben selbs mitt einem hierzu tuglichen Maler oder contrefaitter zu handlen vnd deß lohns halber, so gut er könne, mit Ime vberain zu kummen".

Diese archivalischen Nachrichten haben bisher die verdiente Beachtung nicht gefunden, hauptsächlich wohl deshalb, weil man sich nach Thausings Vorgang allzu ausschließlich darauf festgelegt hatte, in den Gestalten des zweiten Bildkreises von unten — die prächtige Landschaft als ersten betrachtet — Repräsentanten der christlichen Stände zu sehen (Geistliche, weltliche Herrscher, Ritter, Kaufleute, Bürger, Bauern usw.). Es dürfte sich aber wohl lohnen, einmal zu untersuchen, was es mit jener Behauptung des Nürnberger Rates für eine Bewandtnis habe. Da möchte ich nun die Behauptung aufstellen, daß eine größere Anzahl dieser „Repräsentantenbilder" in der Tat zugleich Porträts aus dem Verwandtenkreise des Stifters darstellen. Nicht etwa, daß dabei dieser Charakter als Standestypen verlorenginge, sondern Dürer hat es in geistvoller Weise, unterstützt allerdings durch eine Reihe von Zufällen, welche ihm passende Modelle im Landauerschen Verwandtenkreise darboten, verstanden, eine Anzahl dieser Repräsentanten der christlichen Stände zugleich als Porträts zu gestalten, mit anderen Worten, jener Mönch, die Nonnen, die Patrizerinnen und Bürgersfrauen, der Ritter usw. sollen allerdings zunächst Vertreter und Vertreterinnen ihres Standes sein, aber sie sind zugleich Bildnisse von Persönlichkeiten des Landauerschen Hauses.[1])

Es sei nun der Versuch gemacht, diese Bildnisse gleichsam von ihrer jahrhundertelangen, symbolischen Übermalung zu befreien. Die Figur des Stifters Matthäus Landauer selbst ist natürlich dank jener bekannten Kohlenskizze Dürers mit der Beischrift „Landawer styfter 1511" jedem Zweifel entrückt. Unsere Aufgabe beginnt erst mit dem Mönche hinter ihm. In diesem sehe ich Markus Landauer, den Vater des Stifters, der am 14. April 1468 als Pfründner im Aegydienkloster zu Nürnberg, um dessen Ausschmückung mit Fresken und Altarbildern er sich sehr verdient gemacht hatte, verstarb. An Ostern 1465 war Markus, nachdem er durch einen gemeinsam mit seinem Bruder Matthäus dem Älteren betriebenen, ausgedehnten Handel, insbesondere nach dem Osten, den Grund zu dem ansehnlichen Reichtum der Landauerschen Familie gelegt hatte, in das Aegydienkloster eingetreten. Hierauf beziehe ich das Mönchsgewand, das aber nicht etwa das der schwarzen Mönche (Benediktiner) von St. Aegydien ist, sondern mit seiner braunen Kutte und Kapuze eher dem Franziskanerorden anzugehören scheint. Dürer hat aber kaum eine bestimmte Ordenstracht im Auge gehabt, sondern ihm kam es wohl nur darauf an, der Familienüber-

[1]) In ganz ähnlicher Weise hat Dürer bei seinem Rosenkranzfest das durch alte Überlieferung festgelegte Schema der verehrenden Rosenkranzgemeinde (vgl. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, S. 144) zu einem lebensvollen Gruppenbild der Stifterfamilie — nämlich hier der Fugger — aus- und umgestaltet. In meiner demnächst erscheinenden Arbeit „Dürers Rosenkranzfest und die Fugger" werde ich mich ausführlicher darüber äußern.

lieferung von Markus, dem Mönche, irgendwie Gestalt zu verleihen. Möglich wäre es ja auch, daß der fromme Landauer [1]) als sein Sterbe- und Begräbniskleid, wie es in dem damaligen Nürnberg — etwa als Tertiarierbruder und -schwester des Franziskanerordens — recht häufig war, das Ordenskleid des hl. Franziskus gewählt habe. In jedem Falle mußte Dürer die Gestalt des Mönches zur Vervollständigung des hinter dem Papste versammelten Kreises des Welt- und Ordensklerus willkommen gewesen sein. In den zwei vermummten Frauengestalten links hinter ihm glaube ich dessen zwei Frauen Agnes Prückler und Margaretha Schreyer († 1457) zu erkennen; letztere ist die Mutter des Stifters. Die Frau in schlichtbürgerlicher Tracht über Matthäus möchte ich als dessen jüngere Schwester Barbara Schlüsselfelder ansprechen, hinter welcher ihre drei unverheirateten Töchter Margaretha, Barbara und Cäzilia in Nonnentracht erscheinen, von welchen wir wissen, daß sie sämtlich im Klarakloster zu Nürnberg den Schleier nahmen. Die weibliche Gestalt ganz links oben in weißem Kopftuch möchte ich schließlich als die ältere Schwester des Stifters Cäzilia, Ehefrau des Hans Stark, welche kinderlos starb, bezeichnen.

Nun zum Stifterkreise der rechten Bildseite! Hier lenkt unmittelbar hinter der Gruppe der weltlichen Herrscher (Kaiser, König, Doge) die prächtige, knieende Gestalt des Ritters die Aufmerksamkeit auf sich. In ihm erkenne ich Wilhelm Haller, den Schwiegersohn des Stifters. Glücklicherweise sind wir hier nicht bloß auf Vermutungen angewiesen, sondern besitzen hierfür ein gleichzeitiges und unanfechtbares Zeugnis. Das Nürnberger Staatsarchiv verwahrt nämlich eine Nürnberger Stadtchronik, welche einst im Besitze eines mannigfach literarisch und geschichtlich interessierten Mannes, des Nürnberger Hochzeitladers, Nußmessers und schließlichen Hauswirts auf dem Rathaus Pankratius Schwenters [2]) (gräzisiert Arktocephalos, geb. 1481, gest. 1555), des Freundes Peter Vischers des Jüngeren, war. In dem Kodex[3]) vermerkt nun Schwenter zu einer von anderer Hand geschriebenen Nachricht über den im J. 1501 begonnenen Bau des Zwölfbrüderhauses eigenhändig noch folgendes: „Item die Cappel vnnd große behaußung zw allen heyligen Ist von einem Erbarn vnnd reychen man Mathes Landauern erbauen, das in soliche Behaußung allein alte verlebte, vnvermugenliche, an Iren guttern nicht verschwennte, sonnder mit Eren abgenomenne, etwan auß zufelligen Kranckheytten oder anndernn dergleychenn Sachen In abnemung Irer gutter bekommen weren, die sollen In diesen Spital oder Pfrunde Hauß auffgenomen werden, mit speyß vnnd getranckh, beklaydung, ein yder sein besonndre wonnung vnnd legerstat Haben soll, mit gedreuer verwaltung, daruber ein pfleger gesetzt, vnd sollen yedesmalß nicht mer dan 12 angenomen werden vnd, wan einer verstorben, ein ander sein stat ersetzen; das Ist mit zinsen vnnd renten aller gnugsamreych woll versichert vnnd verwarth etc. Man findeth In der selbigen Cappeln In der Althar Taffeln ein solich Kunstlich gemele, vom be-

[1]) In seinem Testament vom 30. Januar 1468 (im Nürnberger Stadtarchiv) setzte er den Nürnberger Gotteshäusern reichliche Legate aus. Vgl. meine Aufsätze im Rep. f. Kunstwissenschaft, Bd. 25 und 26 über das Schreyergrab und Meister Berthold Landauer.

[2]) Vgl. über diesen den Aufsatz von A. Bauch: Pankraz Schwenter, der Freund Peter Vischers des Jüngeren (Mitteil. des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg, 13. Heft, 1899).

[3]) Nürnberger Handschriften Rep. 52 a, nr. 75, Fol. 42 b und 43 a.

rumbten maler gantzer teutschn Nation Albrechten Durern gemacht, dar Innen der genant styffter vnd sein ayden Wilhalm Haller, ein vber kunstlicher Orgenist gewest, Abgeconterfeyet sein, daß ein yetlicher, welchem sie In Leben bekannth gewest, noch Ire pildnuß vnd gestalt mugen leichtlich erkannth werdenn".

Es dürfte nun keinen allzu großen Schwierigkeiten unterliegen, festzustellen, wo wir auf unserem Bilde diesen Haller zu suchen haben. Wir wissen, daß Wilhelm Haller „Kaysers Maximiliani I. und Caroli V. Rath und Reuter: Hauptmann"[1]) gewesen ist und auch anderen Herren, wie dem Markgrafen Philipp von Baden, dem Grafen Eitel Friedrich von Zollern[2]) diente. Auf welche Gestalt aus dem glänzenden, an Papst und Kaiser sich anschließenden Kreis könnte dies alles besser passen als auf jene prächtige Erscheinung des reisigen Mannes in goldenem Harnisch über dem blauroten Samtgewande, dessen Zaddelärmel fast den Boden streifen, mit den goldenen Beinschienen und Sporen und der goldenen Gnadenkette über dem Panzer? In ihm sehe ich also den Wilhelm Haller unseres Chronisten, den Schwiegersohn des Stifters[3]). Wo der Ehemann war, durfte aber auch dessen Ehefrau, des Stifters Tochter, Dorothea, nicht fehlen. Diese erkenne ich in der liebreizenden Frauengestalt, die, nur durch die Figur des sich über den Bauer neigenden Jünglings von dem Ritter getrennt, inmitten der Gruppe schöner Patrizierinnen rechts steht, ein rosarotes, barettförmiges, an der Krempe mit edlen Steinen geschmücktes Häubchen auf das üppige, in ein Netz von Goldfäden gesteckte Blondhaar gedrückt. Nicht nur durch diese Tracht, auch durch ihre ganze Haltung — sie scheint, von der übrigen verehrenden Gemeinde abgewandt, mit ihren Gedanken wie in andere, ferne Welten entrückt — steht sie in starkem Gegensatz zu ihrer unmittelbaren Nachbarschaft. Merkwürdige Schicksale waren zur Zeit, da Dürer sie in der reifsten Blüte ihrer Frauenschönheit darstellte, schon über sie hinweggegangen und Schwereres stand ihr noch bevor.[4]) Die Hand der kaum Erblühten — sie war frühestens 1481 geboren — hatte im Frühjahr 1496 ein Glied des in die Oberpfalz übergesiedelten Zweiges der Nürnberger Familie der Pfintzing, Berthold Pfintzing, ein Wittwer, zu erlisten gesucht, indem er das junge Mädchen durch Vermittlung einer Gelegenheitsmacherin zu einer Unterredung mit ihm vor heimlichen Zeugen zu bringen wußte, auf Grund deren er

[1]) Biedermann, Geschlechtsregister des Hochadelich. Patriciats in Nürnberg 1748, Tafel 118.

[2]) Der durch seine Hechinger Grabplatte von der Hand Peter Vischers des Älteren bekannte Graf Eitelfriedrich II. von Hohenzollern († 18. Juni 1512). Im Dezember 1511 war unser Wilhelm Haller Vermittler in einem Streite zwischen Meister P. Vischer und dem Grafen, der sich wohl um das Hechinger Grabmal drehte. Ratsverlässe im Staatsarchiv Nürnberg, 1511, Heft 9, Fol. 19 a: N. Geußen, g[raven] E[itelfriedrichs] von Zolern Anwalt, dy antwort master Peter Vischerß Rotschmids In beySein Wilhelm[en] Hallers Sagen vnd Ine dar mit gütlich abweysen. Vgl. Hampe, Ratsverlässe I, nr. 902 (Er ließt „Grußten"; das dritte und vierte Zeichen möchte ich, wie oben angegeben, ergänzen).

[3]) Selbstverständlich soll diese Gestalt des Goldgeharnischten auch wiederum als Repräsentant des Rittertums im Kreise der verehrenden Stände seinen Platz einnehmen.

[4]) Die hier nur flüchtig gestreifte Geschichte der Ehe der schönen Landauertochter habe ich in meinem Büchlein „Dorothea Haller[in], Der Eheroman einer Dürerischen Frauengestalt nach urkundlichen Quellen dargestellt" (Nürnberg, Lorenz Spindlers Verlag, 1925. Mit 2 Abbildungen) ausführlich behandelt.

dann, von den Eltern Landauer abgewiesen, eine Klage auf Bruch des Eheversprechens beim zuständigen bischöflichen Ehegericht für Bamberg erhob. Zwar wurde ihm hier die Hand Dorotheas in erster Instanz zugesprochen, aber ein inzwischen neu aufgetretener Bewerber um die Hand der schönen und reichen Landauertochter, eben Wilhelm Haller, der Sohn des Ratsherrn Wilhelm Haller, wußte in zweiter Instanz ein obsiegendes Urteil zu Bamberg zu seinen Gunsten zu erwirken, infolge dessen er sich Weihnachten 1497 mit Dorothea verheiratete, nachdem ihn diese angeblich schon vorher mit einem Pfand ihrer Liebe beschenkt hatte. Durch diese Heirat geriet der junge Haller mit seinem Vater in Zwiespalt; letzterer rief die Hilfe des röm. Königs Maximilian gegen die unerwünschte Schwiegertochter an und ließ diese sogar einmal mit obrigkeitlicher Gewalt aus seinem Hause hinter dem Predigerkloster, wo das Paar Wohnung genommen hatte, entfernen. Aber der Sohn hielt an Dorothea fest die ihm im Laufe der Jahre (bis 1508) vier Söhne schenkte. Später freilich trübten sich die Beziehungen in der schlimmsten Weise, so daß Dorothea nach dem Tode des Vaters Matthäus (7. Januar 1515) den Gatten und Nürnberg für immer verließ und sich auf ihr ererbtes Gut Oberwolckersdorf bei Schwabach zurückzog. Verschwendungssucht des Mannes, Spielwut und brutale Behandlung der Frau — soll er doch sogar vor körperlichen Mißhandlungen nicht zurückgeschreckt sein — untergruben das Glück dieser entgegen so vielen Hindernissen zustande gekommenen Ehe. Auch Dorothea dürfte von Schuld nicht frei zu sprechen sein: jedenfalls veranlaßte ihr bedenkliches Verhältnis zu ihrem Rechtsanwalt, dem Prokurator am Nürnberger Stadtgericht, Martin Glück, ein Eingreifen des Rates, der letzterem schließlich die gerichtliche Vertretung seiner Klientin untersagte; nach der Scheidung (Ende 1517) lebten beide wenigstens eine Zeitlang zusammen; Versuche des Rates und verschiedener Hausfreunde und Verwandten die Gatten wieder zu vereinigen scheiterten an dem Widerstand der Frau. Dorothea starb am 29. November 1528 zu Schwabach, Wilhelm Haller wahrscheinlich im Dezember 1534 in Nürnberg.

Die schönen Frauengestalten zu beiden Seiten Dorotheas in geschmackvollen Kopfgebänden dürften Ursula, seit 1487 Georg Kolers, und Agathe, seit 1501 Jakob Muffels [1]) Ehefrauen, darstellen; beide sind ebenfalls Töchter der Barbara Schlüsselfelder und demnach Nichten des Stifters.

Schließlich bliebe noch der „bürgerliche Jüngling" Thausings zu erklären, welcher sich über das Bäuerlein neigt, in modisch schön gepflegten Locken und goldenem Haarreif. In ihm erkenne ich Wilhelm Schlüsselfelder, einzigen Sohn der oftgenannten Barbara und Bruder der fünf auf der Altartafel dargestellten Schwestern Schlüsselfelder, einen zur Zeit der Vollendung etwa 28 jährigen jungen Mann. Dieser Neffe scheint die besondere Zuneigung und das Vertrauen des Stifters genossen zu haben. Nicht nur, daß er ihn 1513 (neben 4 anderen) zu seinem Testamentsvollstrecker [2]) ernannte und ihm die Sorge für die Landauerschen Jahrtage ans Herz legte, er bestellte

[1]) Sein Porträt von Dürers Hand v. J. 1526 in Berlin.

[2]) Testamentsentwurf im Staatsarchiv Nürnberg, Nbg. Testamente nr. 648 b. Er muß vor 7. Sept. 1513 fallen, da der Probst Dr. Anton Kreß von St. Lorenzen, der eine der in Aussicht genommenen Testamentsvollstrecker, an diesem Tage starb.

ihn auch mit Genehmigung des Rates zum lebenslänglichen Pfleger seiner Zwölfbruderstiftung; auch in seinem Testamente bedachte er ihn besonders reich und setzte ihn (neben seinen verheirateten Schwestern) für das Haus am Weinmarkt hinter St. Sebald zum Eventualerben beim kinderlosen Tode seiner Tochter Dorothea ein. Das liebliche Jungmädchengesicht endlich, das so schelmisch hinter dem Rücken Wilhelm Schlüsselfelders hervorlugt, dürfte dem Andenken an das früh verstorbene, zweite Töchterchen des Stifters, unbekannten Namens, das auch auf dem Schreyer-Landauergrab bei St. Sebald[1]) (hinter dem Vater kniend) und auf dem Landauerschen Grabdenkmal in der Tetzelkapelle (vor dem Hallerschen Ehepaar stehend) erscheint, gewidmet sein.

Wohl noch so manche der herrlichen Gestalten, insbesondere aus dem Gottvater umschwebenden Kreise der Heiligen und Propheten könnte zum Deuten reizen, aber ohne weitere archivalische Funde, wie uns ein solcher glücklicherweise in der Nachricht Pankratius Schwenters vorliegt, dürfte ein sicherer Boden nicht zu gewinnen sein.

EINE UNEDIERTE LEBENSBESCHREIBUNG DES MALERS JAN FRANS VAN BLOEMEN

VON

WALTER BOMBE IN KÖLN

In der Stadtbibliothek zu Perugia befindet sich ein Manuskript des Peruginer Künstlerbiographen Don Leone Pascoli, des Verfassers der in Rom 1732 veröffentlichten „Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Perugini" und der ebendort 1730—36 erschienenen „Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni". Das Manuskript war den zu Pascolis Zeiten noch lebenden Künstlern gewidmet und wahrscheinlich als

[1]) Vielleicht darf hier auch darauf hingewiesen werden, was Matthäus Landauer in seinem, oben schon öfter erwähnten Testamente von 1513 bezüglich der Erhaltung dieses Grabes und seines künstlerischen Schmuckes bestimmt hat. Der betreffende Passus lautet (Fol. 6 b): Item ich schick, daß meins geschefftz vormunder, so erst si mogen, kauffen 4 guldin rheinisch an gewisen vnd vererbten güttern vnd denselben zinß S. Sebalds Kirchen zustellen, davon soll ein jeder kirchenmeister daselb jerlich 1 gld. innbehalten vnd dieselben gulden zusammensparen, so lang biß gepruch erschine an den figuren vnd bildnußen der begrebnuß, vrstend vnd außfurung Christi, die ich mit Sebald Schreier, meinem öheim, in stainwerck mit ... ißen vnd willen der erbern vnd fursichtigen herrn der elltern des radts an S. Sebalds chor zuruck deß beheltnuß des hochwirdigisten sacraments ob meiner eltern anfenngklichen * begrebnuß hab machen laßen, An wellichem ende vormals ein ewigs ymerlicht, das tag vnd nacht prinnen soll, von den Landawern gestifft worden ist, des durch ein kirchenknecht gewart wirdt, dem man all quotember 14 ß davon gibt, daß sollich geheus, darinn das licht prinndt, mit glesern vnd ander notdurfft auf der kirchen costung bewart werd, wie solliche stifftung durch pfleger vnd kirchenmaister mit willen eins erbern radts angenumen vnd in S. Sebald salpuch eingeschriben ist. so an denselben figuren, dachung, gittern vnd kniepenck ie bißweiln gebrechen zu püßen oder schaden zuverkommen not sein wirdt, solt der kirchenmaister dasselb thun von sollichen ersparten vnd zusammen gelegten guldein, damit dieselben figur nit zu vnbaw vnd verderbnuß kummen.

* Dieses befand sich später bei St. Aegydien.

eine Fortsetzung der „Moderni" gedacht. Vielfach handelt es sich um erste flüchtige Niederschriften, so auch in der hier vorgelegten Lebensbeschreibung des Jan Frans van Bloemen. Leone Pascoli ist kein Meister des Stils wie Vasari, und in seinen „Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Perugini" gibt er, wenn es sich um ältere Künstler handelt, Nachrichten von zum Teil zweifelhaftem Wert, wie übrigens die meisten Peruginer Lokalschriftsteller seiner Zeit. Wenn er sich aber, wie in diesen unveröffentlichten Lebensbeschreibungen, mit Künstlern beschäftigt, die er genau und aus persönlichem Umgang kannte, so ist er eine Quelle ersten Ranges.

In der Biographie des Jan Frans van Bloemen bringt er auf Grund genauer Kenntnis der Werke des ihm freundschaftlich verbundenen Meisters eine Fülle neuer Nachrichten über dessen Bildungsgang, Reisen, Lebensumstände und Werke. Besonders ausführlich behandelt er den langen Aufenthalt des Künstlers in Rom, seine Beziehungen zu den römischen Künstlern, zu seinen Lehrern Anthonie Goubau und Adriaen van der Cabel, zu seinen Brüdern, den Malern Pieter, der sein erster Lehrer war, und Norbert van Bloemen; auch seine häuslichen Verhältnisse und seine künstlerischen Erfolge schildert er eingehend.

Die vielen stilistischen Unebenheiten und Lücken im Text zeigen, daß Pascoli hier nur Entwürfe gegeben hat. Vor der Vollendung dieses geplanten Fortsetzungsbandes seiner Artisti moderni starb er im Jahre 1741, acht Jahre vor Jan Frans van Bloemen, der siebenundachtzigjährig in Rom am 13. Juni 1749 verschied. Das ganze umfangreiche Manuskript des Pascoli habe ich schon im Jahre 1912 mit Ausnahme zweier von Adamo Rossi im Giornale di Erudizione Artistica abgedruckter Lebensbeschreibungen kopieren lassen. Der Krieg und andere Hemmnisse haben die Veröffentlichung hinausgezögert. Der hier von mir erstmalig veröffentlichte Text ist durch eine Anzahl Fußnoten erläutert. Zur Erleichterung des Verständnisses lasse ich eine kurzgefaßte Übersetzung, die weniger wichtiges übergeht und kurze eigene Erläuterungen in Klammern enthält, hier folgen:

Am 12. Mai 1662 wurde Jan Frans van Bloemen (Pascoli nennt ihn Gian Francesco Vanblommen) in Antwerpen geboren. (Aus der älteren niederländischen Literatur wissen wir, daß er an diesem Tage in der Kathedrale Notre Dame getauft wurde.) Er lernte zuerst bei seinem älteren Bruder Pietro (dem am 17. Januar 1657 in Antwerpen getauften Schlachtenmaler Pieter v. B.) und verblieb in dieser Lehre bis zum Alter von fünfzehn Jahren. Um nicht nur ein Nachahmer seines Bruders zu werden und um seine Kenntnisse zu erweitern, studierte er dann weiter bei Antonio Gobau (Antoni Goubau), bis zu seinem achtzehnten Lebensjahre. (Tatsächlich finden wir ihn 1684 als dessen Schüler verzeichnet.) Nachdem er viele Ansichten malerischer Punkte der Stadt Antwerpen und ihrer Umgebung nach der Natur gezeichnet hatte, machte er sich zu Fuß auf die Wanderschaft nach Frankreich, unterwegs fleißig alle schönen Landschaftsansichten studierend und zeichnend. In Paris angekommen, erhielt er durch Vermittlung dort ansässiger Künstler einige Aufträge, durch deren Ausführung er sich bei den dortigen Kunstfreunden rasch bekannt machte. Hier verblieb er bis zu seinem zweiundzwanzigsten Jahre, und als er eine genügende Summe Geldes beisammen hatte, folgte er seinem älteren Bruder Pietro nach Lyon, wohin

dieser zur Ausführung einiger Aufträge berufen worden war. In dieser volkreichen Handelsstadt wurde er von seinem Bruder und einigen Freunden mit großer Herzlichkeit aufgenommen und machte dort die Bekanntschaft des Malers Adriano van der Cabel (geb. 1631 in Ryswyk beim Haag, gestorben in Lyon 1695, s. Anm. 2), der auch in Lyon lebte. Dieser fand viel Gefallen an der Frische und Leichtigkeit seines Schaffens und verschmähte es nicht, die Arbeiten des jungen Landsmannes, nachdem er sie aufmerksam studiert hatte, zu retouchieren. Da ihnen die Gesellschaft der nordischen Landsleute auf die Dauer nicht sehr zusagte, so machten sich die beiden Brüder von neuem auf die Wanderschaft nach Italien. Nachdem sie Piemont erreicht hatten, blieben sie etwa vier Monate in Turin. Hier erhielten sie wieder Aufträge von einigen Adligen, und als ihre Arbeiten dem Herzog von Savoyen zu Gesichte kamen, ließ er sich die beiden Künstler vorstellen. (Es war Vittorio Amedeo II., der von 1675 bis 1730 regierte.) Als ihm diese bei der Audienz davon sprachen, daß sie beabsichtigten, nach Rom zu gehen, lobte er ihren Entschluß: „Molto ci piace questa vostra risoluzione, perchè ivi aquistar potrete, benchè non poca n' abbiate, maggior cognizione. Ma altrettanto ci dispiacerebbe se qui non tornaste a fare il vostro soggiorno siccome desideriamo. Andate dunque a buon viaggio, e tornate, che vi aspettiamo". Von solchen Wünschen begleitet, machten sie sich auf die Reise und kamen glücklich in Rom an. (Hier ist Pieter van Bloemen von 1685 –1692 urkundlich nachweisbar und wird noch in einer Bittschrift der Dekane der St. Lukasgilde in Antwerpen aus dem Jahre 1693 als noch in Italien lebend aufgeführt, laut Angabe von Dr. Noack-München). In Rom wurden sie in die „Bent" aufgenommen, und nach Landessitte erhielten sie ihre Spitznamen. Pieter, der in seinen Schlachtenbildern gern Standarten anbrachte, bekam den Namen Stendardo (Standaart) und Jan Frans wegen seiner Vorliebe für sonnige Horizonte den Beinamen Orizzonte. Jan Frans war ein großer Jagdfreund, und auf seinen Jagdzügen lernte er bald die mannigfaltige und eigenartige Schönheit der römischen Campagna lieben. Er malte in Frascati, im Castello zu Albano, in Ariccia, Genzano, Civita Lavinia, Tivoli und allen anderen Orten der Umgegend Roms. Vor allem schloß er sich an Gaspard Dughet an, und durch eifrige Beobachtung der Natur in ihren mannigfaltigen Erscheinungsformen, wie den Licht- und Schattenwirkungen der Oberfläche des Wassers, der Wälder der Campagna und des Baumschlages brachte er es schließlich zu einer hohen Meisterschaft in der Malerei. So verging ihm die Zeit in frohem Schaffen, an Aufträgen fehlte es ihm nicht und seine Bilder wurden hoch bezahlt. Auch Pieter fand guten Absatz für seine Schlachtenbilder. In Begleitung des Jan de Wit reisten Jan und Pieter dann nach Neapel und Sizilien und besuchten den Ätna und den Vesuv. Nachdem sie sich einige Monate im Königreich beider Sizilien aufgehalten hatten, fuhren sie nach Malta hinüber, wo Jan Frans, wie überall, seine Naturstudien machte. Nach einem Aufenthalt von acht Monaten kehrte Jan, voll von neuen, starken Eindrücken und schwer mit Zeichnungen beladen in Begleitung des Jan de Wit nach Rom zurück. Hier erwarb er sich bald große Reichtümer und den Ruhm, den er noch genießt. Mit den ersten Künstlern Italiens und des Auslandes schloß er Freundschaft und unterhielt mit ihnen regen Briefverkehr. Viele Aufträge

hatte er dem Pietro Mulier zu verdanken, der den Beinamen Tempesta führte und damals in Parma lebte.

Als sie schon sieben Jahre (in Rom, 1685—92) zusammen gelebt hatten, faßte Pieter den Entschluß, in die Heimat zurückzukehren (wo er seit 1694 nachweisbar ist, eine große Werkstätte eröffnete und am 6. März 1720 starb). Die Trennung von dem Bruder verursachte Jan Frans großen Kummer, er zog sich in die Einsamkeit zurück und ein ganzes Jahr lang hielt er sich in den Gärten der römischen Villen auf, namentlich in denen des Großherzogs (von Toskana) bei Trinità dei Monti (Villa Medici) und in der Gegend der Porta Pinciana (Villa Borghese) zeichnete er Pinien. Dort lernte ihn der Vedutenmaler Pier Francesco Gorghi kennen, der Lehrer an der römischen Bauakademie war und in der Nähe wohnte. Dieser pflegte zu seinen Freunden zu sagen: „Se io non conoscessi a fondo il costume e la saviezza di Gianfrancesco, e che non sapessi quanto sciocca fosse la Gentilità nel credere a loro falsi numi direi ch'egli fosse gentile e che adorasse quegli alberi. Ma perchè mi è ben noto che ciò non può essere consiglierò ognuno che prender voglia quadri da lui a farvi dipingere i pini, perchè certamente niuno li potrà mai meglio per i tanti, continui e replicati studi che vi fur fatti rappresentare."

Danach war Jan Frans so mit Aufträgen überhäuft, daß er notgedrungen seine Einsamkeit aufgeben mußte. So ging er in die Galerie des Contestabile, wo er mit großer Meisterschaft arbeitete. Aber noch immer litt er unter der Trennung von seinem Bruder sehr und mit Sehnsucht pflegte er seine Briefe zu erwarten. Die Einsamkeit brachte ihn schließlich auf den Gedanken sich zu verheiraten. Nach langem Suchen fiel seine Wahl auf eine Forestiera (der Name wird nicht genannt) von guter Erziehung, und diese führte er heim.

Inzwischen kam von Wien nach Rom sein jüngerer Bruder Norbert van Bloemen (geboren zu Antwerpen am 10. Februar 1670), der gleichfalls Maler war, auf dem Gebiete der Bambocciaden (Bauernbilder) sich bereits einen nicht geringen Ruf erworben hatte und einige Jahre im Lande blieb, wo es ihm gut gefiel. Danach kehrte Norbert in seine Heimat zurück (die sich in der älteren und neueren Literatur „wie eine ewige Krankheit" forterbende Nachricht, Norbert habe sich völlig mittellos von Kloster zu Kloster durchbetteln müssen, kann nunmehr wohl als grundlos beiseitegelegt werden). Jan Frans war damals schon Vater mehrerer Kinder und ein überaus vielseitig in Anspruch genommener Künstler, der „da ogni parte d'Europa" Bilderbestellungen erhielt. So fertigte er einige Bilder für England, Frankreich und für verschiedene Städte Italiens, mehrere auch für römische Auftraggeber, z. B. für den Monsignori Bichi, der seinen ersten Sohn über die Taufe gehalten hatte, und errang sich damit viel Beifall. Dann schloß er Freundschaft mit einem der bedeutendsten römischen Kunstfreunde der Zeit, dem Marchese Niccolo Maria Pallavicini, der bei ihm mehrere Bilder bestellte, darunter zwei große im Formate sieben zu zehn (römische Fuß?). Kein geringerer als Carlo Maratta malte die Staffage dieser Bilder und Maratta war es dann auch, der, als er selbst zum Principe der Akademie (von San Luca) gewählt war, den Flamen als Mitglied dieser (damals hochangesehenen) Akademie vorschlug. Aber der Neid der römischen Künstler vermochte die wohlverdiente Ehrung zu

hintertreiben. Wie sich unser Meister dafür „cristianamente" rächte, wird später erzählt, um die Folge der Ereignisse nicht zu unterbrechen. Seine Bilder fanden sich damals in vielen Palästen Roms, und wer noch keine Arbeiten von ihm besaß, suchte sie sich auf jede Art zu verschaffen. So brachte der Marchese Torri Gemälde van Bloemens in seinen Stadtpalast und in seine schöne Villa vor Porta San Pancrazio. In eines dieser Bilder, eine sehr große Leinwand, malte ihm Giuseppe Chieri (Lücke) die Staffage. Weitere Bilder verschiedenen, alle aber größeren Maßes als „tele d'Imperadore", bestellte Giampaolo Andreozzi, zwei Francesco Lelmi. Andere Aufträge ließ er liegen, um für den Herzog Rospigliosi Ansichten von Zagarolo und für den Fürsten Ruspoli Veduten von Vignanello nach der Natur zu malen. Diese großen, später in den Palästen der beiden Fürsten untergebrachten Leinwandbilder führte er „egregiamente al suo solito" aus. Andere Gemälde von ähnlicher Größe bestellten englische Edelleute bei ihm, und kaum fertig, wurden sie nach England verschickt. Auch die regierende Königin von Spanien (Lücke) ließ bei ihm Ansichten der farnesischen Gärten am Forum Romanum und des Gartens gegenüber dem Palazzo Farnese am Tiber (der Villa Farnesina) bestellen. Nachdem er diese Veduten „diligentemente, e secondo il solito suo squisito gusto" gemalt hatte, wurden sie der Königin gesandt, die sie schon ungeduldig erwartete und freudig in Empfang nahm. Neben vielen anderen Bildern, die wegen ihrer übergroßen Zahl nicht genannt werden können, malte er andere für die Kardinäle Colonna, Ottoboni und Imperiali, für die Monsignori Ruspoli, Larceri und Giudici, die inzwischen ebenfalls Kardinäle geworden waren; in zwei dieser Bilder setzte Benedetto Luti die Figuren hinein, und in zwei andere Luigi Garzi, beides Maler von Ruf. Ferner malte er Bilder für den Fürsten von San Martino, für den Gesandten Noni, andere für Monsignore Collicola, der damals päpstlicher Schatzmeister war, für den Grafen Stella und für Giambattista Resta, der neben einer schönen Gemäldegalerie eine nicht minder schöne Bücherei besaß.

Dann führte ihn Graf Carlo Bonelli nach Civita Lavinia, und ließ ihn dort die Ansichten seines schönen, vornehmen Casinos und der berühmten (römischen) Ruinen aufnehmen. Dort hielt er sich einige Tage auf, und nach Rom zurückgekehrt, brachte er diese Ansichten herrlich mit dem Pinsel auf Leinwand zum Ausdruck. Auch für einige kunstliebende Freunde, darunter Pietro Manieri, Fabio Rosa und Giambattista Costantini, namentlich für die beiden Letztgenannten, arbeitete er viel. Als dann Giuseppe Chiari zum Principe der Akademie (von San Luca) gewählt worden war, schlug er unseren Jan Frans als neues Akademiemitglied vor, aber auf den Rat Leone Pascolis, des Verfassers dieser Lebensbeschreibung, lehnte er zum großen Verdrusse des Principe und der übrigen Akademiker die ihm zugedachte Ehrung ab, und als sein Antwortschreiben bekanntgegeben wurde, gab es Anlaß zu Meinungsäußerungen, an denen sich auch Pascoli beteiligte. Unbekümmert um diesen Streit malte Jan Frans weiter, konnte die zahlreichen Aufträge aus allen Ländern jenseits der Alpen und aus Italien kaum bewältigen und obgleich er mittlerweile mehr als siebzig Jahre zählt, arbeitet er mit jugendlicher Frische und Begeisterung, und in zwei Bildern, die er für Giorgio Morganti, den Depositario der (apostolischen) Kammer vollendete, hat er die Land- und Meeransicht von Morgantis Villa in Albano naturwahr geschildert.

Er erfreut sich noch immer bester Gesundheit; von der körperlichen und seelischen Ermattung, die sich sonst im Alter einzustellen pflegt, spürt er nichts. Gesund, kraftvoll, gut gewachsen, von aufrechter Haltung, ist er noch immer ein guter Fußgänger, der das Wandern liebt, er ist eher klein als groß von Gestalt, aber ebenmäßig gebaut, freundlichen und offenen Gesichts, von rötlicher Hautfarbe, hat lebhafte Augen, eine freie Stirn, kleine Nase, er spricht klar und geistvoll, nicht schwatzhaft, sondern wohlüberlegt. Er ist ein guter Kenner der Stilweise alter und neuer Meister in den drei Künsten und weiß gerecht und verständnisvoll darüber zu reden und es fehlt ihm nicht an sonstigen schönen und seltenen Kenntnissen. Von seinen beiden obenerwähnten Brüdern ist Pietro schon gestorben (6. März 1720), aber Norbert, der mit seiner vielseitigen guten Begabung nicht wenig Ehre einlegt, weilt noch immer in Amsterdam, wo er verheiratet ist und mehrere Kinder hat. Auch Gianfrancesco ist Vater einiger Kinder, die er gut erzogen hat."

---

[1]) Pieter van Bloemen, getauft zu Antwerpen am 17. Januar 1657, begraben daselbst am 6. März 1720. Im Jahre 1667, als Zehnjähriger, war er bereits Schüler des Schlachtenmalers Simon Douw, mit 17 Jahren Meister der Lukasgilde (1673). Im Jahre darauf begab er sich nach Rom, wo er den Bentnamen Standaart erhielt und von 1685—1692 urkundlich nachweisbar ist. In einem Gesuch der Dekane der Lukasgilde zu Antwerpen vom Jahre 1693 wird er als noch in Italien lebend aufgeführt. Im Jahre 1694 kehrte er nach Antwerpen zurück und gründete dort einen Werkstattbetrieb mit zahlreichen Schülern, von denen aber keiner zu größerer Bedeutung gelangt zu sein scheint. In den Matrikeln der Lukasgilde finden sich ihre Namen; die letzten wurden 1719 eingetragen. Er malte reich mit Tieren, namentlich Pferden, und mit Figuren ausgestattete italienische Landschaften, Schlachtenszenen, Feldlager, Märkte und sittenbildliche Darstellungen, auch Bildnisse und Tierstücke. Namentlich als Schlachten- und Tiermaler war er sehr gesucht. Im Jahre 1699 war er Dekan der Antwerpener Lukasgilde. Nach einer Angabe Kramms (De Levens en Werken) befand sich ein mit schwarzer und roter Kreide ausgeführtes Selbstbildnis des Meisters in der 1833 zu Amsterdam versteigerten Sammlung Goll van Frankenstyn. Sein Stil erinnert an Pieter de Laer und an Wouverman, aber seine Pinselführung ist breiter und seine Farbengebung von den Italienern beeinflußt. In den italienischen und deutschen Sammlungen ist er häufig vertreten, in der Heimat und in Frankreich weniger. Nach Wurzbach (Niederl. Kstlerlex.) und Hymans (Thieme-Beckers Kstlerlex.) befinden sich Werke Pieters in Antwerpen (Baron Borrekens, Bildnis des Ritters Engelbert Zeger de Borrekens zu Pferde vor einem Platz in Brüssel, bezeichnet P. van Blommen 1717), Augsburg (7 Bilder, Feldlager, Reiterschlacht und Tierstücke), Dessauer Schloß (Feldlager, bez. 1716), Dresden (5 Bilder, bezeichnet P. V. B. 1710 und 1718, Viehmarkt in den Ruinen Roms, Reitübungen in den Ruinen Roms, beide P. V. B. 1710 bezeichnet, vor einer Osteria in der Campagna, P. V. B. 1718 bezeichnet, Fischer in einer Felsenschlucht, Nomadenzug, Im Feldlager, das letztere vielleicht von Schülerhand), Edinburgh, Royal Institute, Szene aus der Schlacht von Constantine, der Vater, der die Leiche des von ihm erschlagenen Sohnes fortträgt, nach Waagen, Treasures III 272 eine Studie Pieters nach Giulio Romano), Frankfurt am Main (Ruhende Herde und Plünderung eines Dorfes), Kopenhagen (ein Hufschmied, bez. P. V. B. 1705), Madrid (Landschaft, bez. P. V. B) 1704), Nantes (Reiter vor einer Schenke, bez. P. V. B. 1709, ein Hufschmied, bez. P. V. B. 1711), Petersburg (Reitschule, bez. P. V. B. 1712), Prag, Rudolfinum (6 Bilder, Italienische Landschaft mit Vieh, Bewaffnete Reiter vor einer Schmiede, Lager vor einer Stadt, Zwei Zugpferde, Im Feldlager, Pferde vor dem Futtertroge), Schleißheim, Schloß (5 Bilder, darunter 2 bez. P.V. B. 1703), Schwerin (10 Bilder, darunter eines mit dem frühesten vorkommenden Datum 1700, andere von 1701, 1704, 1718 und 1719), Stock holm (6 Bilder), Wien (Staatsmuseum, 2 Bilder, Galerie des Fürsten Liechtenstein, 3 Bilder und anderen Orten). Radierungen: Langhaariger Hund, nach links stehend, mit Monogr. Andresen I, 136, H. 120,Br.75. Zeichnungen: Paris, Louvre (zwei Pferde in einem Stalle, Tusche laviert), Wien, Albertina (6 Blätter, davon eines bez. P. v. B. 1714), Haarlem, Museum Teyler (10 Blätter, bez. P. V. B. 1714). Faksimiles seiner Zeichnungen von Kootwyck, nach Wurzbach täuschende Imitationen. Nach des Meisters Gemälden haben T. Mayor, I. B. Guelard, Kootwyck Prestel, Delarue, I. B. Huet, G. v. Nymegen, nach seinen Zeichnungen hat auch Adam Bartsch gestochen. Literatur bei Wurzbach und Thieme-Becker.

Soweit der ungefähre Inhalt der Lebensbeschreibung, die wir nunmehr im Originaltext folgen lassen:

Gianfrancesco Vamblommen.

Chi dipigne l'uomo ch'è la fattura più bella, che abbia mai fatto Iddio è il pittore, più nobile che vantar possa mai l'arte della pittura. Ma chi dipignesse cose anche inanimate e puramente materiali avrebbe fra tali altri dipintori il primo Luogo se vi si sapesse perfezionare. E vivamente e al naturale e a perfezione rappresentasse alberi, boschi, monti, scogli, torri, case, spelonghe, ed zeffiri ed aquiloni, mar tempestoso ed onde chete, ciel sereno, e nuvoloso, folgoranti lumi, ombre sbattute e tanti altri prodigiosi vari effetti della natura, come il nostro Gianfrancesco. Per lo cui saporito, morbido e armonioso pennello. L'età nostra non invidia alla passata i Gelle [1]), i Grimaldi [2]), i Dughet [3]), ed i Rosa [4]), E per cui avro io larga e lunga e profonda materia da ragionare. Nacque eglì adì 12 di Maggio degli anni 1662 in Anversa patria, e nido d'altri insigni professori, e ricetto sicuro, e fedel custode della religione cattolica. Inclinato naturalmente alla pittura, e spintovi ancora dall'esempio di Pietro suo fratello maggiore, che con non piccola fama l'esercitava sotto di lui cominciò i suoi studi, e fino all'età de' quindici li proseguì con somme lode. Ma non volendo star attaccato alla di lui sola maniera credè suo vantaggio il rivolgersi anche all'altrui, e come con molto grido dipigneva ancora Antonio Gobau[5]) s'introdusse nella sua scuola. Stettevi fino ai diociotto sempre indefessamente applicato, ed avendo preso dall'uno e dall'altro il miglior tutto si diede all'imitazione del naturale e del vero. Cercò le vedute più vaghe della città, e gli aspetti più giocondi e rari delle sue vicinanze, e fattivi i disegni ne parti e s'incamminò verso la francia osservando e disegnando i paesi più belli in cui per istrada s'incaminava. Giunto a Parigi, e datosi a quei professori a conoscere ebbe per mezzo loro alcune commissioni da alcuni dilettanti, e compitele crebbe non poco di credito, e stima. Era già entrato ne' ventidue, e qualche non pic-

[1]) Claude Gelée, genannt Claude Lorrain, der berühmte Landschaftsmaler, geboren 1600 im Schloß Chamagne an der oberen Mosel, gestorben am 23. November 1682 in Rom.

[2]) Giovanni Francesco Grimaldi, genannt Bolognese, geboren 1606 in Bologna, gestorben am 28. November 1680 in Rom, wo er ein beliebter, auch von Ausländern geschätzter Landschaftsmaler war.

[3]) Gaspard Dughet, geboren 1613 in Rom als Sohn französischer Eltern, wurde Schüler und Schwager des Nicolas Poussin, dessen Namen er annahm, starb in Rom am 25. Mai 1675.

[4]) Salvatore Rosa, geboren am 20. Juni 1615 in Renella bei Neapel, gestorben 15. März 1673 in Rom.

[5]) Antoni Goubau, getauft am 27. Mai 1616 zu Antwerpen, daselbst begraben am 21. April 1698. War von 1629—1630 Lehrling des Joh. de Farcas (Farius), war 1636—37 Meister in der Lukasgilde und ging dann zu Studienzwecken auf längere Zeit nach Italien. Erst im Jahre 1650 ist er wieder in Antwerpen urkundlich nachweisbar. Er meldete 1651—52 Laureys Goubau und später noch elf andere Lehrlinge an, darunter auch Nicolas de Largillière und Jan Frans van Bloemen. Im Jahre 1655 trat er in den Jesuitenorden ein, verließ ihn aber noch während des Noviziats. Goubau malte Kirchenbilder, von denen ein Abendmahl und eine Kreuzigung von 1657 in der Jakobskirche zu Antwerpen sowie eine Madonna mit dem heiligen Felice von Cantaliccio in der Kapuzinerkirche zu Eupen noch an Ort und Stelle erhalten sind. Weit fruchtbarer war Goubau auf dem Gebiet der italienischen Landschaften mit genremäßiger Staffage, von denen eine große Anzahl in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Band 13, p. 427 nachgewiesen werden. Dort auch die vollständige Literatur über den Meister.

Es gibt noch einen späteren Meister gleichen Namens, über dessen Verwandtschaft zum Vorigen nichts bekannt ist, und der 1699 einen Lehrling anmeldete und 1711 starb.

Noch 1681 wird Jan Frans von Goubau als Lehrling angemeldet. Diese Angabe stimmt genau überein mit der Pascolis, daß er bis zu seinem achtzehnten Lebensjahre in dessen Lehre verblieb.

cola somma didanaroa veva avvanzato, e maggiore speranza d' avvanzarne quando fu dall' anzi detto suo fratello, che già si ritrovava in Lione a farvi alcuni lavori fu chiamato. Licenziatovi peroiò da loro verso quella popolata e mercantil cittàs' avviò, e arrivatovi fu dal fratello, e da altri suoi amici accolto con ogni umanità, e cortesia, e fatto conoscere ad Adriano Vondercabel [1]) pittore ben noto, che ivi pure dimorava.

Molto godè questi nel veder le sue opere, e la franchezza e la facilità dell' operate e gli pose tanto amore che non isdegnò dopo averle attentamente bene esaminate eziandio di ritoccarle. Poco non di meno vi si fermò perchè poco gli piacevano le conversazioni, ed il vivere degli amici, che nelle medesime l' introducevano, e dopo dei mesi in un col fratello se ne assentò, e vennero unitamente per la Savoia in Italia. Veduto il Piemonte si trattennero presso a quattro mesi in Torino ne vi stettero oziosi perche diversi di que' cavalieri gli fecero fare diversi quadri, che vedutesi da quel sovrano tanto se ne dilettò e gli piacquero, che veder volle gli autori.

Gli accolse con quella distinzione ch' ei anche nell' età giovinile accoglier soleva quei oggetti che la meritano, ed interrogarli secondo il suo bello, e regio costume di varie cose, ed inteso che trasferir si volevano in Roma e replicò loro „Molto cipiace questa vostra risoluzione, perche ivi aquistar potrete, benche non poca n' abbiate, maggior cognizione. Ma altrettanto ci dispiacerebbe se quì non tornaste a fare il vostro soggiorno siccome desideriamo. Andate dunque a buon viaggio, e tornate, che vi aspettiamo." E non mille finezze proprie del generoso suo grande animo ed innate a tutti gli altri della prosapia li licenziò. Partiti dunque tutti contenti, e soddisfatti delle sue gratissime espressioni, ed animati maggiormente del cortesissimo invito fecero lieti, e tranquilli il lor viaggio, e felicemente giunsero in Roma. Furon tosto a visitarli i paesani che in buon numero ve ne erano, e come questi vivevano all' uso del paese, e secondo quello insieme giornalmente si addunavano, e giornalmente altresì li conducevano a veder le cose più rare tanto e con tanto gran genio vi si attaccarono, che di soggiornarvi non breve tempo stabilirono. Fattosi perciò conoscere per que' valenti professori che erano e vedutesi già alcuni lor quadri, molti dilettanti a Gara procurarono di farne acquisto ed i paesani osservato il gusto particolare di Pietro nel rappresentare vive e naturali le battaglie e singolarmente gli stendardi e di Gianfrancesco le prospettive, e paesi, ed inspecie nelle vedute del sole gli orizzonti posero a quello il sopranome di Stendardo, e questo di orizzonte.

Sparsene tosto per la città la voce e parendo ad ognuno che tali soprannomi fossero assai bene appropriati, ognuno co' medesini cominciò a chiamarli, e quindi sempre cogli stessi chiamandoli più con questi, che co' propri costumi sono stati successivamente

---

[1]) Adriaen van der Cabel, Landschafts- und Seemaler, nach Houbraken 1631 in Ryswyk beim Haag geboren, Schüler des Jan van Goyen, besuchte früh Italien, dann Paris, wo er sich längere Zeit aufhielt und nahm um 1670 in Lyon seinen dauernden Wohnsitz. Dort ist er auch 1695 gestorben. Um 1684 dürfte der junge Jan Frans den damals schon in den Fünfzigern stehenden Adriaen van der Cabel in Lyon kennengelernt haben. Adriaens Aufenthalt in Italien wird von Decamps bestritten. Es steht jedoch fest, daß er sich im Jahre 1665 bereits seit fünf Jahren in Rom aufhielt und dort den Bentnamen „Geestigheid" führte. Nach Wurzbach, Niederl. Künstler-Lexikon I p. 230 f., wo die Literatur über den Meister angegeben ist, verstand er es vorzüglich, Castiglione und Salvator Rosa nachzuahmen.

sempre chiamati. Era Gianfrancesco assai vago, ed amante della caccia e molto più se ne invaghì quando vide il territorio Romano pieno di vari e pellegrini prospetti e di mano in mano, che incacciando vi si avveniva li disegnava.

Nè contento di ciò andò a posta a Frascati, a Castello in Albano, alla Riccia, a Gianzano, a Civita Lavinia, Tivoli, ed in tutti gli altri luoghi così vicini, e da per tutto e si fermò per prenderne in varie guise, e da varie parti e siti a disegnarli. Con tale studio e col vedere e rivedere l' opere del celebre Gasparo Dughet, che si pose unicamente ad imitare, scelse per guida e per maestro, e colla continua osservazione degli accidenti che variamente producono l' ombra e la luce nella superfice dell' acqua, e ne siti delle campagne, de boschi, e degli alberi prese tanta pratica, che eccellentissimo divenne in dipignere.

Lavorava dunque allegramente ne da lavorar gli mancava, quantunque saliti già fossero i suoi lavori ad alto prezzo. E lavorava allegramente altresi Pietro suo fratello, che non punto meno li vendeva, quando a quello cadde in animo d' andare a Napoli, di far un giro da quella parte di tutto il resto d' Italia. Ottima congiuntura gliene offerse Giovanni de Wit illustre cavaliere Olandese, e ben cognito per nascita e per dottrina che pur bramava l' intraprendere simil viaggio, lo condusse seco da per tutto. Vide il Regno di Napoli e di Sicilia ed ebbe largo campo d' osservare minutamente tutti i luoghi più osservabili e l' osservabilissime montagne, dell' Etna, e del Vesuvio. Stati alcuni mesi in questi due regni andarono a Malta e quivi pure osservò Gian Francesco il più vario, e tornò dopo il corso d' otto mesi carico di disegni, ed inbevuto d' infinite cognizioni confacenti alla sua professione, ed al suo genio in un col cavaliere a Roma. Quivi riprese il pennello, fece vedere in alcuni quadri cio che acquistato nel viaggio col magisterio. E seguitando sempre più applicare, e studiare guadagnò grosse somme di danaro e quel sublime concetto, che ancor gode.

Strinse in tanto forte amicizia co' primi professori d' Italia, e fuori, dove corsa la fama del suo valore ognuno li scriveva per tenervi corrispondenza, egli ordinava ancor dei lavori. Molti gliene ordinò a lui non men che al fratello il celebre Pietro Mulier [2]), che il Tempesta per sopranome si chiamava ed in Parma allora dimorava a cui trasmessili n' ebbero oltre il prezzo somme lodi.

Erano già stati in sieme unitamente convivendo presso a sett' anni i due fratelli, quando convenne a Pietro di ritornare alla patria, e con reciproco dispiacere allorchè

---

[1]) Herzog Vittorio Amedeo II. von Savoyen, der von 1675—1730 regiert hat, bekannt durch seine Teilnahme am Spanischen Erbfolgekriege. Er schloß 1703 ein Bündnis mit Österreich und erreichte es dadurch, sich der französischen Lehnsherrschaft zu entziehen, der Lohn dafür war Sizilien, das indessen 1720 mit Sardinien vertauscht werden mußte, und der Königstitel, den er 1713 erhielt. Er war ein großer Kunstfreund. Wie sein Vorgänger Karl Emanuel II. hat er den Sizilianer Architekten Filippo Juvara (1685—1735) viel beschäftigt, dessen zahlreiche kirchliche und profane Bauten neben denen des Guarino Guarini aus Modena (1624—83) noch heute den architektonischen Charakter der inneren Stadt Turin mitbestimmen.

[2]) Pieter Mulier der Jüngere, genannt „Il Cavaliere Tempesta", geb. 1637 in Haarlem, gestorben in Mailand am 29. Juli 1701. Sohn und Schüler des gleichnamigen Malers, der um 1620 in Haarlem geboren, und daselbst am 22. April 1670 begraben wurde. Der hier genannte Meister hat sich in Italien weitergebildet, wo er in Rom, Genua und zuletzt in Mailand lebte. Von seinem Aufenthalt in Parma war bisher nichts bekannt.

partì si separarono. Rimaso in si fatta guisa solo Gianfrancesco, e risentendo conforme il solito delle separazioni, in cui riman sempre più che sconsolato chi resta chi va via lo svario che a questi nella mutazione de' paesi e dalla varietà del viaggio, maggior dispiacere si diede a un intera solitudine, ed andò per un anno continuo per le ville di Roma a disegnare.

Piucchè d' ogni altra però s'intrattenne in quella del Gran Duca alla Trinità de' Monti [1]), e specialmente dalla parte di porta pinciana in prender disegni di que pini. Osservatolo più d' una volta Pierfrancesco Gorghi, che, non mediocremente dipigneva prospettive, ed ora pubblicò lettere dell' Academia d' architettura, ed ivi vicino dimorava disse a molti suoi amici „Se io non conoscessi a fondo il costume e la saviezza di Gian Francesco, e che non sapessi quanto sciocca fosse la gentilità del credere a loro falsi numi direi ch' egli fosse gentile e che adorasse quegli alberi. Ma perchè mi è ben notò che ciò non può essere, consiglierò ognuno che prender voglia quadri da lui a farvi de' pini perchè certamente niuno li potrà mai meglio per i tanti continui, e replicati studi che vi fur fatti rappresentare." Ebbe poscia tante richieste di lavori che gli convenne abbandonar la solitudine, ed andar a lavorare nella Galleria del Contestabile [2]), dove non poco lavorò, e fece spiccar la sua intelligenza e maestria.

Sempre però gli stava fisso nell' animo la conversazione ed il tratto onorato e gentile del fratello la cui rimenbranza tutto che cara e grata gli fosse, non lasciava di pugnerlo, e d' alterarlo qualunche volta nel pensiero gli si aggirava. E molto più quando si avvicinavano i giorni di posta, nè quali tanto è gradevole la speranza del ricevre le Lettere per cui si parla coi amici in lontananza, quanto è rincrescevole la memoria della privazione dello presente.

Andava perciò continuamente pensando d' accasarsi, e sebbene l' occasioni anche vantaggiose per la dote e per altre convenienze non gli mancavano, cercava da savio com' egli era non la dote, il sangue e la beltà ma il buon costume di quella con cui si doveva accasare.

E se così facesse ognuno quanto minore sarebbe il numero di coloro che ben tosto si sentono d' aver fatto un passo così importante, e irretrattabile o mossi accidentemente dalla sete dell'oro, e dalla nobiltà del parentado, o portati brutalmente dall' amore, e dal capriccio. Queste poche altre simili azioni, che ordinariamente solo una volta si fanno son quelle, che giudicano e decidono, o della Leggerezza, o della stabilità del senno delle persone. E queste state son sempre quelle che ci an fatto ben conoscere la prudenza, il giudizio e la accortezza del nostro Gianfrancesco, e specialmente nella scelta ch'egli fece della moglie. Imperoche cercato e ricercato ogni angolo della città,

[1]) Gemeint ist die Villa Medici in der Nähe der Kirche Trinità bei Monti, erbaut vor 1574 von Annibale Lippi für den Kardinal Ricci da Montepulciano, seit 1605 im Besitz des Kardinals Alessandro dei Medici, des späteren Papstes Leo XI., und nach ihm des Großherzogs von Toskana, bis die Franzosen 1803 den Sitz ihrer 1666 von Ludwig XIV. gestifteten Kunstakademie dorthin verlegten. Der obere Garten, das sogenannte Boschetto, war schon damals wegen seiner Pinien berühmt.

[2]) Der Contestabile des Vizekönigs von Neapel war der kunstsinnige Herzog von Medina Celi, der auch Gaspar Vanvitelli begünstigte. Näheres in dem folgenden Aufsatze, der Vanvitelli gewidmet ist.

e presa e ripresa di molte oneste zitelle esatta, e minuta informazione in una che forestiera era, e civilmente nata, ed all' antica da savi genitori educata rivolse tutto l' animo, e con questa facilmente il matrimonio concluse e la sposò. Capitò intanto da Vienna in Roma Norberto [1]) suo minor fratello, che pure alla pittura si applicava, ed aveva nel rappresentar bambocciate, non piccola rinomanza, e veduto il credito, e la stima in cui tenuto era generalmente da tutti Gianfrancesco, e piacendogli assai per più motivi il paese determinò di fermarvisi, e vi stette alcun anno con reciproca soddisfazione. Partì poi per la patria, e lasciò il fratello già divenuto padre di famiglia per qualche figlio che aveva avuto e lo lasciò tutto pieno di faccende, perche da ogni parte d' Europa ne riceveva continue commissioni, ne men rare eran quelle che gli eran date dai primari personaggi di Roma. Fece dunque alcuni quadri per l' Inghilterra, per la Francia, e per diverse città d' Italia, e fecene alcuni altri in Roma per Mons. Bichi che tenuto gli aveva figlio a battesimo e vi rappresentò (Lücke im Text) ed incontrava l' intero suo gusto, e ne riportò sommo applauso. Fecene (Lücke im Text) Quindi introdottosi nell' amicizia e confidenza del Marchese Niccolò Maria Pallavicini, ch' era uno allora de' principali Mecenati delle belle arti, egli ordinò diversi quadri, e due particolarmente della misura di sette, e dieci, in cui avendo mirabilmente espresso ..... volle per mostrargliene la stima e il gradimento che Maratti [2]) vi facesse le figurine.

Avendo questi nel farvele avuto largo campo di considerare e conoscere le di lui maestrevoli, e pregiose fatiche molto e molto le lodò da per tutto, e ne formò quel vantaggioso concetto che conservò fino alla morte, perche fino a quella sempre più conobbe che degnamente lo meritava. E come sovente cercava di farglielo conoscere, e non trascurava occasione alcuna di dargliene volle proporlo per accademico allorche egli fu eletto principe dell' accademia. Ma siccome in ogni comunità regna l' invidia, e che gli invidiosi sono per lo più immeritevoli e degni, e che naturalmente non

[1]) Norbert van Bloemen, geboren zu Antwerpen am 10. Februar 1670, gestorben zu Amsterdam um 1746, wahrscheinlich Schüler seines älteren Bruders Pieter, erhielt in Rom den Bentnamen Cephalus. Die sich bei alten und neuen Schriftstellern findende Nachricht, daß er von Rom aus Not zu Fuß in die Heimat zurückgekehrt sei, indem er in den Klöstern übernachtete und sich durchbettelte (Wurzbach) muß stark übertrieben sein. Immerhin mag das eine zutreffen, daß es ihm in der Heimat nicht gut ging, denn er wanderte von neuem aus und siedelte nach Amsterdam über, wo er aber nach Angabe von Gools (De Nieuwe Schouburg, 1751, II p. 463) auch nicht zu Wohlstand gelangte. Sein künstlerischer Nachlaß wurde am 21. März 1747 in Amsterdam versteigert. Er malte Historien, Bildnisse und Raumbilder. Sein Hauptwerk ist eine Geburt Christi in der katholischen Kirche in der Kalverstraat zu Amsterdam. Nach Kramm befand sich sein von ihm selbst gezeichnetes Bildnis in der Sammlung van der Marck.

Werke: Amsterdam, Rijksmuseum, Bildnis des Kunsthändlers Jan Pietersz. Somer (1641 bis 1716). Auf der Rückseite die Notiz: „Jan Pietersz Zomer Nolbertus van Bloemen pinxit". Arn. van Halers Stich danach nicht nach Adriaen van Bloemen, wie Kramm I, 108 berichtet. — Katholische Kirche in der Kalverstraat, Geburt Christi. Auf der Versteigerung I. Smees vom 6. April 1729 erwähnt Gerhard Hoet von Norbert v. B. ein Bild „Lustige Gesellschaft". Kopenhagen, Sammlung Bugge, 1845, Bauern in einer Stube, bez. NO. V. B. Leipzig, Katalog Winkler, 1768, No. 279, Anbetung der Hirten. Petersburg, Ermitage, Bauern, im Freien Karten spielend, bez. NO. V. B. Literatur bei Wurzbach, Niederl. Künstlerlex. und bei Thieme-Becker, Künstlerlex.

[2]) Carlo Maratta, geboren am 13. Mai 1625 in Camerino in den Marken, gestorben am 15. Dezember 7113 in Rom, Schüler von Andrea Sacchi, stark von Guido Reni beeinflußt. Er war zuletzt Ehrenmitglied der Accademia di San Luca in Rom und genoß dort ein großes Ansehen.

possono vedere pregiati di quegli onori che più di loro li merita alcuni vi si opposero ed egli che nulla se ne curava e che punto punto non vi si addoperò per essersi ammesso ne restò fuori.

Si vendicò però cristiniamente dell' evidente torto che gli fecero in quel modo che nel proseguimento del racconto dirò per non pervertirne ora l' ordine. Sparsesi in cotal guisa l' opere sue per molti palazzi di Roma chi non le aveva procurava in ogni modo di portarvele, ed il Marchese Torri, portar le volle in quel di Roma non meno, che nell' altro della sua bella villa fuori di Porta S. Pancrazio, ed in una tela assai Grande che. ..... dipinse le figurine Giuseppe Chiari, Alcuni ne volle Gianpaolo Andreozzi di diverse misure, e tutte maggior delle tele che chiamano d' Imperadore, ebbene due Francesco Lelmi, ed altre volute ne avrebbero altri signori se non avesse dovuto dipignere dal vero le vedute di Zagarolo, pel duca Rospigliosi, e pel principe Ruspoli quelle di Vignanello. Rappresentò l' une e l' altre egregiamente al suo solito in tele assai grandi, e proporzionate alle sale, e stanze de loro palazzi dove si collocarono. Molte di non di dissimil grandezza gliene furon ordinate da alcuni cavalieri Inglesi, ed appena fatte si spedirono in Inghilterra. Fugli ordinato altresi a nome della regnante regina di Spagna, che dipignesse le vedute degli orti Farnesiani nel Foro Romano e del giardino rimpetto al palazzo Farnese lungo il Tevere.

E dipinte diligentemente, e secondo il solito squisito gusto da Lui a S. M. s' inviarono, che con ansietà l' aspettava e le ricevè con piena soddisfazione. Queste di cui ho favellato fin ora son l emaggiori che ha fatte, e dovendo anche delle minori quantunque forse innumerabili sieno favellare procurò d' annoverar solo le più cognite, e le più distinte a riguardo de personaggi per cui le dipinse.

Dipinsene per i cardinali Colonna, Ottoboni, e Imperiali, Dipinsene per Mons. Ruspoli, per Mons. Larceri, e per Mons. Giudice, Oggi degnissimi cardinali, e ne rimasero così soddisfatti, che vollero vi dipignesse, in due alcune figurine Benedetto Luti [1]), ed in altri due alcune altre Luigi Garzi [2]) professori ben noti, e di non piccolo grido. Dipinsene pel principe di S. Martino, e per l' ambasciador Noni ed altre ne dipinse per monsignor Collicola allora tesoriere, altre per Conte Stella, ed altre per Gianbattista Resta ..... che alla sua bella raccolta de' quadri ha unito l' altra non men bella de Libri.

Condusselo poi a Civita Lavinia Carlo Benelli per delinear le vedute del suo bello, e nobile casino e le celebri di lei rovine. Vi stette alcuni giorni e tornato che fu meravigliosamente l' espresse in tela col pennello. Ne si rimaneva in questo mentre, di compire ad altre incumbenze che avuto aveva da altri suoi amici che si dilettavano a far raccolta di rare pitture. Eran fra questi Pietro Ranieri, Fabio Rosa, e Gianbattista Costantini, per i quali ha molto lavorato, e gli ultimi due molti, e molto bei prezzi se ne conservano nelle loro case giachè in altri passati sono per la di lui morte

[1]) Benedetto Luti, geb. am 17. November 1666 in Florenz, gestorben am 17. Juni 1724 in Rom, Schüler des Antonio Domenico Gabbiani in Florenz und des Ciro Ferri in Rom, wo er sehr geschätzt und viel für Kirchen beschäftigt wurde.

[2]) Luigi Garzi, geboren 1638 in Pistoja, gestorben am 2. April 1721 in Rom, wo er zuerst bei Salomone Boccali und später bei Andrea Sacchi studierte. Am 31. August 1670 wurde er Mitglied, und 1682 Principe der Accademia di San Luca. Seine Hauptwerke befinden sich in römischen Kirchen.

quelli del primo. Elettosi frattanto Giuseppe Chiari [1]) per principe dell' accademia, e propostosi il nostro Gianfrancesco per uno de' accademici vi fu di comune il pieno consenso acclamato e gli si spedì il solito biglietto. Venne da me per sentire il mio parlare ed avendo permesso a non accettare risposi anche al biglietto pel modo che allora fu pubblicato, e con che mi parve risponder si dovesse. Imperochè veggio da alcuni far certi segni di piccole cose, che guai a noi se far li potessero delle grandi. E questi si fanno in tali addunanze, e tornate non solo a Roma, ma in altre città fuori dove gli apprezzabili esclusero da coloro, che non avrebbero dovuto esservi mai apprezzati. Poco al principe non meno che agli accademici piacque cotal risposta tuttochè giusta e proporzionata, e ben degna ella e proporzionata, e ben degna ella fosse, e non pochi se dolsero e se ne querelarono.

Ma perchè ne Tribunali di simili principali si possono prendere le querele e non formare i processi restò Gianfrancesco in varie guise querelato, e non lo poterono condannare. Di modo che seguitò sempre dappoi col solito credito, e grido siccome seguita presentemente a lavorare ed a mandarli e manda di continuo quadri di la da' monti, e di quà per l' Italia e tanti se ne ha fatti, e ne fa che più non ne vuole e non ne può per le continue richieste, che ne ha da fare. E niuno gran cosa gli ha cercato mai prima d' ordinarglieli s' era o non era ascritto nell' accademia. Seguitate dunque o professori di merito senza punto badare al torto che vi si fa ad accrescervelo coll' operare poichè l' opere distinguono i meritevoli nel mondo savio, e non i parziali e gli invidiosi dell' accademie.

Così va facendo quantunque piucchè settuagenario sia Gianfrancesco, che con giovanile diligenza, con preziosa pratica e non debilitato amore si applica alla professione; e ne' due quadri che finì per Giorgio Morganti degno ora depositario della camera in cui ha rappresentate le due vaghe vedute da ambe le parti di mare, e di terra del suo nobile casino d' Albano ce l' ha fatto chiaramente conoscere.

Sperandosi da suoi amici, e dagli amatori di questa bell' arte, che lo farà per molto tempo avvenire, da che gode perfetta salute ne punto prova la fiacchezza che ordinariamente apporta al corpo non men che alla mente la vecchiaia.

Sano dunque robusto forte, e ben complesso diritto cammina e molto gli piace il camminare benche pieno anzi che non sia di statura piccola piuttosto che grande, ma ben fatta e riquadrata con proporzione. Avvenente e gioviale d' aspetto, di colore vermiglio ed occhi vivi, fronte spaziosa, e naso alquanto piccolo.

Parla acciustamente, e con grazia, e parla poco, ma seriamente ragiona. Conosce assai bene le maniere antiche e moderne de' professori delle tre professioni, e ne da giusto, ed adeguato giudizio, ne è privo d' altre belle e rare cognizioni. De due nominati fratelli morì già ..... Pietro e dimora tuttavia facendosi colle sue molte buone qualità non mediocre onore Norberto in Amsterdam, dove si è accasato, ed ha alcuni figli, ed alcuni ne ancheil nostro Gianfrancesco, che gli ha assai civilmente e morigeratamente educati.

[1]) Giuseppe Chiari war von 1723 —1726 Principe der Accademia di San Luca.

GEGENREFORMATION UND MANIERISMUS

VON

NIKOLAUS PEVSNER

I.

Den Anlaß zu den folgenden Ausführungen bildet eine Kritik, die mir bei der Beschäftigung mit dem 1921 herausgegebenen Buche von Werner Weisbach: „Der Barock als Kunst der Gegenreformation" nötig schien. Die Betrachtungsweise Weisbachs in diesem Buche dünkt mich sehr fruchtbar und nachahmungswürdig. Die Wendung von der rein formalen Einstellung in unserer Wissenschaft zur „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" macht solche Arbeiten notwendig und ergebnisreich. Weisbach beabsichtigt, den Nachweis der Parallelität zwischen der Kunst und den geistigen Tendenzen eines Zeitalters zu erbringen, indem er (S. 210) von dem zweifellos richtigen Grundsatze ausgeht: „Es gehört zu den geheimnisvollen Vorgängen des geschichtlichen Geschehens, wie eine formal-künstlerische Entwicklung und ein geistiger Prozeß sich nebeneinander bewegen und ineinander aufgehen, so daß schließlich die Formgebung als adäquater Ausdruck des leitenden Ideengehalts dieses geistigen Prozesses erscheint". Gerade wenn man darin mit ihm einig ist, wird ein gewichtiger Einwand erforderlich: Schon durch den Titel seines Buches drückt Weisbach aus, daß eine Parallelität seiner Ansicht nach zwischen der Kunst des Barock und der Epoche der Gegenreformation bestehe. Dabei gelten beide Begriffe bei ihm für die Zeitspanne zwischen etwa 1520 und 1750. Für die Gegenreformation trifft das nun keineswegs zu. Die historische Wissenschaft pflegt vielmehr unter diesem Namen nur das vorgeschrittene 16. Jahrhundert und den Anfang des 17. zu verstehen. Die Zeiten aber, in denen sich die kirchlichen Neuerungen als selbstverständlicher Bestandteil der katholischen Kultur durchgesetzt haben, fallen nach der üblichen Terminologie nicht mehr unter diese Bezeichnung. So kann Gothein sein Buch über die geistige Entwicklung des 16. Jahrhunderts „Ignatius von Loyola und die Gegenreformation" nennen und ausdrücklich formulieren: „Wir bezeichnen die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und die ersten Jahrzehnte des 17. als das Zeitalter der Gegenreformation"[1]), und so stellt Ranke am Ende des VII. Buches seiner Geschichte der Päpste, das bis 1630 geführt ist, den endgiltigen Sieg der politischen über die religiösen Ideen, und damit das Ende einer geistigen Epoche fest.

In diesem historischen Probleme soll das Hauptgewicht unserer Ausführungen liegen, weil von hier aus die Widerlegung von Weisbachs Thesen die fruchtbarsten positiven Resultate haben kann. Ist es gelungen, den Nachweis zu erbringen, daß das Zeitalter der Gegenreformation, wie ich es verstehe, also reichlich gerechnet die Zeit

[1]) E. Gothein: Staat und Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation in Die Kultur der Gegenwart (Leipzig 1908). Immerhin ist auch ihm unsere Einteilung nicht so selbstverständlich, daß er sie nicht verließe, sobald er auf die Kunst zu sprechen kommt, und daß er nicht schließlich doch eine ganze Reihe Erscheinungen des 17. Jahrhunderts fälschlich unter den Begriff der Gegenreformation subsumierte.

zwischen 1520 und 1620, trotz der selbstverständlichen Wandlungen durch die Reihenfolge der Generationen eine in sich einheitliche und von der vorhergehenden wie der nachfolgenden wesensverschiedene Geistesepoche ist, dann und nur dann fallen auch die Folgerungen Weisbachs, und die kritische Frage nach der Giltigkeit seiner Kategorien für Kunst und Kultur der betreffenden Zeit kann aufgeworfen werden.

Ebenso wie Weisbach den Begriff der Gegenreformation ungebührlich weit faßt, tut er dies auch mit dem Stilbegriff Barock. Dabei steht hier die Geltung des Namens, für das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts nicht in Frage, umso weniger als es in Weisbachs Buch nur eine geringe Rolle spielt. Von entscheidender Bedeutung aber ist das Problem, ob die Zeit der wirklichen Gegenreformation, wie sie im folgenden umschrieben werden soll, unter die Bezeichnung Barock subsumiert werden darf. Wir sind hier der Überzeugung, daß diese einheitliche und abgeschlossene Epoche auch ihren einheitlichen und nur ihr eigenen Stil hervorgebracht hat, der im wesentlichen gerade zum Barock in schroffem Gegensatz steht und einen eigenen Namen zu beanspruchen hat. Unbedingt halte ich die These vom Manierismus (im weitesten Sinne) als Stilbegriff für giltig, wobei ich mich im Gegensatz zu den jüngst von Kautzsch[1]) vertretenen Anschauungen weiß. Kautzsch betont mit vollem Recht die neben einander laufenden und gegensätzlichen Strömungen im 16. Jahrhundert und sieht sich dadurch an der Zusammenfassung aller Zeiterscheinungen zum einheitlichen Stil verhindert. Uns hingegen scheint es möglich und nötig, auch im 16. wie in den vorhergehenden Jahrhunderten dem nachzugehen, was selbst die einander unähnlichsten Künstler gemeinsam haben und daraus für die ganze Epoche giltige Stilkriterien abzuleiten. Ist dieses Ziel erreicht, so hat man sich nur noch mit der Eignung des Wortes Manierismus zur Bezeichnung dieses Stiles zu beschäftigen. Weisbach steht übrigens der Verwendung des Wortes nicht ablehnend gegenüber, benutzt es aber in einem anderen als unserem Sinne, wie denn überhaupt bei dem so jungen Begriffe die Deutungen noch aufs peinlichste auseinandergehen und die Verständigung über die Sache erschweren. Weisbach meint mit ihm nur [2]) im Sinne der alten Schriftsteller die mittelitalienischen Maler der Zeit des Bronzino und Zuccaro, ferner die Schule von Parma, aber auch Greco, — Dvořák andererseits, [3]) begreift unter Manierismus die geistigen und künstlerischen Strömungen zwischen etwa 1560 und dem Beginn des 17. Jahrhunderts, während er die Kunst des Pontormo, Bronzino oder Gaudenzio Ferrari außer Acht läßt. Für uns handelt es sich um das Gemeinsame in der ganzen Kunst zwischen 1520 und 1590 bzw. 1620, um jene Eigenschaften, die sogar Menschen wie Bronzino und Greco einen.

Dadurch daß Weisbach die notwendige Abtrennung des Manierismus vom Barock unterläßt, gefährdet er, wie sich zeigen wird, einen großen Teil seiner Resultate, die in der Tat nur für den wirklichen Barock des 17. Jahrhunderts Geltung haben. Übrigens muß er selbst oft genug Einschränkungen für die „erste strengere Periode" gelten lassen und beweist damit, daß er hier eine Schwäche wohl empfand. Erklärt wird sie

[1]) Belvedere VII H. 1.
[2]) Vgl. Zeitschr. f. bild. Kst. 1919.
[3]) Greco und der Manierismus.

durch die Entstehung des Buches, von der der Verfasser im Vorwort spricht: Er ist bei seinen Überlegungen von Rembrandt und der protestantischen Malerei des 17. Jahrhunderts ausgegangen und von da auf den Gegensatz zum Katholizismus der gleichen Zeit gestoßen. Hätte er es nun bei einer Charakteristik der katholischen Kunst des Barock gelassen, so wäre einzig das Vortreffliche seiner Arbeit zur Wirkung gekommen. Erst die Einführung des Begriffes Gegenreformation und die Beispiele aus der manieristischen Kunst sind das Anfechtbare.

Somit ist unsere Aufgabe umschrieben. Sie ist zunächst eine geschichtswissenschaftliche. Der Ablauf der Generationen der Gegenreformationszeit soll uns die Einheitlichkeit der ganzen Epoche und die Parallelität zur bildenden Kunst lehren. Dieser Absicht entsprechend habe ich die Tatsachen so zusammengestellt, daß möglichst eine jede die Parallele zu gleichzeitigen Kunsterscheinungen nahelegt. Gerade heute werden in unserem Fache nicht selten die historischen Grundlagen über der Erkenntnis der formalen Entwicklung vernachlässigt, was leicht dazu führt, über die möglichen Schöpfungs-Voraussetzungen der Kunstwerke falsche Meinungen zu hegen und so auch zu unrichtigen Interpretationen zu gelangen. Auch aus diesem Grunde erscheint mir die Schaffung eines geschichtlichen Fundamentes für die italienische Kunstentwicklung des Manierismus von Wert zu sein. Um mich schließlich vor dem Einwande zu bewahren, als sei die Auswahl der historischen Fakten einseitig und nur zur Gewinnung der Parallelen mit den Kunsterscheinungen erfolgt, zitiere ich absichtlich so oft wie möglich die wichtigsten Schriften über die Gegenreformation. Aus ihnen geht ausnahmslos hervor, daß alle Tatsachen bereits bekannt und festgestellt waren, und daß nur ihre Anordnung und die Folgerungen für die Stileinheit von Geschichte und Kunst neu sind.

II.

Der kunst- und geistesgeschichtliche Begriff der Renaissance darf als genügend geklärt betrachtet werden, so daß man ihn voraussetzen kann[1]). Besonders Burckhardt und Wölfflin haben die zentrale Bedeutung des Menschen, das Sichtbar-Machen auch des Heiligen durch vollkommene Menschlichkeit, die Harmonie zwischen Natur und Geist, zwischen Welt und Gott in dieser Kultur hervorgehoben.

Die ersten Symptome einer inneren Wandlung im Sinne zunehmender Religiosität sind um 1520 festzustellen. Noch vor diesem Jahre bildete sich aus führenden kirchlichen Persönlichkeiten in Rom die Sodalität der göttlichen Liebe, der Männer wie Sadolet, Contarini, Giberti, Thiene, Carafa — auf die wir ausführlich zu sprechen kommen — angehörten. Den entscheidenden äußeren Anstoß zur Wendung gab aber erst 1527 der Sacco di Roma. Clemens VII. freilich, unter dem dieses Unheil geschah, ist durchaus noch ein Mensch der Renaissance, und die politische Unterstützung, die er sich beim Anschluß an Franz I. (1533) von den deutsehen Protestanten verspricht, läßt sich nur aus renaissancemäßiger Abwertung religiöser Fragen entschuldigen. Hier setzt nun die Änderung unter dem Farnesepapst Paul III. (1534—49) ein, der

[1]) Daß aber auch hier die begriffsbildende Tätigkeit noch keineswegs ruht, lehren die Arbeiten von Troeltsch, Burdach, Strich u. a.

unter den Päpsten den wirklichen „Übergang von der Periode der Renaissance zur katholischen Reformation und Restauration vermittelt" (Pastor, Gesch. d. Päpste VI. 3.). „Altes und Neues kämpfte beständig in ihm" (Pastor V. 23); denn während die weltliche Schlauheit seiner Diplomatie, die sich in seinen Zügen spiegelt, in krassem Widerspruch zu den moralischen Forderungen der christlichen Religion stand, war dennoch er derjenige, unter dem endlich das Tridentiner Konzil seinen Anfang nahm. Hatte er es auch gewiß nicht ehrlich gewollt, — der Tatbestand war doch der, daß von nun an ein oberster Kongreß in Europa tagte, dessen Ziele geistliche waren. Und daß es Paul trotz seiner Renaissance-Vorliebe für Jagd, Spiel, Tafelfreuden und Possenreisser nicht an wahrem Reformwillen fehlte, beweisen seine Kardinalerhebungen, durch die die ernstesten Förderer der kirchlichen Erneuerung erst den Purpur erhielten (1535 Contarini, 1536 Carafa, Pole, Sadolet, 1542 Cortese, Morone). Das gleiche Schwanken herrscht auch in seiner Stellung zu den Idealen des Humanismus. Mit dem Ernennungsdekret Manettis zum Kommissar für die Altertümer [1]) gibt Paul seine ehrliche Mißbilligung der Geringschätzung antiker Denkmäler zu erkennen, aber 1540 erlaubt er selbst der Fabbrica di S. Pietro, überall nach antiken Werkstücken zu graben.

Unter den Humanisten selbst herrscht in der gleichen Generation eine ganz entsprechende Mischung von Renaissance-Gepflogenheiten und neuen auf die Gegenreformation hinzielenden Ideen. Sieht man sich die geistig Führenden daraufhin an, so überwiegt bei Sadolet (1477—1547) noch ganz die Renaissance. Sein umfangreicher Briefwechsel beweist das. Wenn er sich auf Vorwürfe über zu wohlwollende Beurteilung des Straßburger Reformators Sturm verteidigte: „Ich liebe das Talent dieses Mannes, ich lobe seine Gelehrsamkeit, — seine Meinungen billige ich doch gewiß nicht", so muß diese Trennung von Mensch und Meinung einem religiös streng Denkenden unbegreiflich sein. Vortrefflich paßt dazu, daß Sadolet mit Erasmus offen sympathisierte und unter den Reformatoren nur Luther, ihn aber wegen seiner Unbildung, wirklich verabscheute. Immerhin gehörte er zur Sodalität der göttlichen Liebe, und seine Eröffnungsrede in der Reformkommission vom Juli 1536 zeigt auch ihn von religiösen Problemen tief erfüllt. Bei Cortese handelt es sich um eine ähnliche Mischung. Sein Lebenswerk ist eine Reformierung des Benediktinerordens, eine fromme Tat also, sein Ziel dabei aber das humanistische der Schaffung einer Gemeinschaft wissenschaftlicher Arbeiter. Auch Contarini (1483—1542), jener eminent gelehrte und unendlich sympathische Venezianer gehört der gleichen Richtung an. Sein Leben lang glaubt er an die Möglichkeit friedlicher Einigung mit den Protestanten, wenn es nur beiderseits nicht an gutem Willen fehle. Er ist genügend Humanist, um jede diktatorische Willensbeeinflussung, vor allem natürlich die Inquisition zu hassen, — und gehört dennoch zur Sodalität, verzichtet, um mit der Reform bei sich den Anfang zu machen, auf das Privileg der Steuerfreiheit und, — was über Sadolet schon weit hinausgeht — erklärt sich für einen möglichst weitgehenden Ersatz der antiken Stilmuster in den Schulen durch christliche. Noch offensichtlicher überwiegt

[1]) Vgl. Pastor V.

das Religiöse über das Humanistische in dem hochgebildeten Kreise um Vittoria Colonna (1490—1547). Zwar, der Stil, in dem man dort gefühlvoll diskutiert, ist der humanistische und die Gesellschaft ist, wie Gothein hervorhebt „noch immer dieselbe, die uns im Cortigiano des Castiglione begegnet". Aber was sich nun gewandelt hat, ist der Inhalt des ganzen Denkens und Redens. Religiöse Themen sind es, die alle erfüllen. Und es ist verständlich, wenn sich Vittoria von Ochino sogleich nach seiner Flucht strikte abwendet, und wenn sie die jungen nach Rom ziehenden Jesuiten voll Sympathie aufnimmt.

Überall sieht man hier entschiedene Merkmale für den Geist jener Übergangsgeneration. Das äußerliche Gehaben und die Redeform bleibt noch die der Renaissance, da es wird mit Recht sogar hervorgehoben, daß sie zu besonderer Formvollendung übersteigert wird, weil gerade „Formen, die ihres ursprünglichen Inhalts entkleidet sind, ... sich immer zur höchsten Virtuosität steigern lassen". (Gothein). Aber der Inhalt, das eigentliche Wesen ist in Wandlung begriffen und strebt einem neuen Ziele zu. Aufs Haar entsprechend spielt sich in der Malerei der Übergang ab. Die Merkmale antikischer Tracht, die übliche Nacktheit, die Typen der Renaissance bleiben noch erhalten, das Wesen aber, das sich im Bildaufbau, in der Bedeutung der Figur im Bilde offenbart, steht schon im Widerspruch zur Renaissance. So liegt es in Florenz beim späten Sarto (geb. 1487), Pontormo (1494) und Bacchiacca (1494) mit ihrer Beeinflussung durch nordische Unklarheit und Bildfüllung, so dann bei Rosso (1494) und Bronzino (1503), so in Parma beim späten Correggio (um 1494) und Parmigianino (1503), in Siena bei Beccafumi (1486) und in Rom bei Peruzzi (1481) und Giulio Romano (1492). Überall eine neue kompliziertere, verworrene Bildform und die Übertreibung von Einzelzügen des vorhergehenden Stils, überall Abwendung von dem anthropozentrischen und harmonischen Ideal der Renaissance. Ja, auch da, wo innere Religiosität gewiß noch fehlt, finden die Maler jedenfalls keine Befriedigung mehr in der Ruhe und Klarheit der Renaissance.

Auf diese erste Generation der Nachrenaissance-Kultur, der die erste Manieristen-Generation entspricht, folgt, in vielen Erscheinungen eng mit ihr verflochten, die Überleitung zur strengen Gegenreformation. An einigen Humanisten, die nur wenig später als die bisher besprochenen geboren wurden, läßt sich dieser neue Wandel gut verdeutlichen: Matteo Giberti (1495—1544), Bischof von Verona muß an den Anfang gestellt werden. Er war der erste, der im Sinne der neuen Zeit seine Diözese reformierte (bis 1542), überzeugter Anhänger der Residenzpflicht, von treuer sozialer und moralischer Fürsorge für seine Gemeinde erfüllt und ein ausgezeichneter Organisator. Und doch stand auch er dem Humanismus innerlich so nahe, daß er nicht nur um sich einen Kreis gelehrter Freunde erhielt, nicht nur eine Druckerei für die Edition vor allem der griechischen Kirchenväter einrichtete, sondern daß er sich sogar am Ende seines Lebens noch in Venedig vor der Inquisition wegen seiner Überzeugungen verantworten mußte. Weit härter griff die neue Zeit in das Leben des Reginald Pole (1500—58) ein, der geistig durchaus noch vom Humanismus ausgeht. Trotzdem ist seine Frömmigkeit stark genug, daß sie ihm die Verbannung aus England einträgt, daß sie zum Verderben für seine dort zurückgelassene Familie wird, ihn in Rom den

Häuptern der Restauration an die Seite stellt und ihn schließlich — wie sehr gegen seine Natur! — zum Legaten bei der katholischen Maria und zum Ratgeber in ihrem blutigen Regimente macht. Und obwohl er so in einen seine Anlagen weit übersteigenden religiösen Radikalismus gedrängt wird, ist die Toleranz seiner ursprünglichen geistigen Richtung doch derart ausgeprägt, daß sie ihm, der so viel für seine Frömmigkeit litt, den tötlichen Haß der römischen Fanatiker, besonders des Carafa, zuzieht und er nur durch seinen Tod den Gefängnissen der Inquisition entgeht. Giovanni Morone (1509—80) blieben sie nicht erspart. Er, der begabteste Diplomat der Kurie, wurde wegen der laxen Toleranz, die er als Bischof von Modena gegen die Irrlehrer gezeigt hatte, 1557 inhaftiert, und einzig der Tod seines Gegners, Pauls IV., befreite ihn aus der Todesgefahr. Alle diese Humanisten sind im Grunde in der gleichen Lage. Sie suchen zu vermitteln, wo sich doch schon die strenge Richtung durchgesetzt hat, sie suchen eine verlorene Sache, die sie in manchem noch als die ihre empfinden, zu retten und geraten dabei, wie das in solchen Zeiten stets zu beobachten ist, in Gefahr, verkannt und abgeurteilt zu werden. Denn mit dem Ende der 50er Jahre kann kein Zweifel mehr am Siege der radikalen Gegenreformation herrschen.

In ihren Ursprüngen geht diese strenge Richtung in dieselben 20er Jahre zurück, in denen die freiere Tendenz des Überganges herrschend wurde. Doch ist sie damals neben der anderen nur als Unterströmung bemerkbar. Sie zeigt sich aufs augenfälligste darin, daß in diesen Jahren plötzlich eine Folge neuer Ordensgründungen und -reformen einsetzt, ein Zeichen strenger Frömmigkeit, das in jeder Beziehung im Widerspruch zum Wesen der Renaissance stand: 1522 sondert sich die Gruppe der Camaldulenser vom Mte. Corona ab, 1524 gründet sich unter dem hl. Gaetano von Thiene und Carafa der Weltgeistlichen-Orden der Theatiner, die Armut und freie Predigt zum Prinzip haben, 1525 trennen sich die Kapuziner von den Franziskanern, 1530 schließt sich die Brüderschaft der Barnabiten zusammen, 1532 die sozial und karitativ tätige Vereinigung der Somasca. Vor allem aber eint schon 1534 das Gelübde auf dem Montmartre die ersten Jesuiten. Gerade die Entstehung dieses Ordens und sein Gründer scheinen mir die letzte Stufe vor dem Höhepunkt der Gegenreformation aufs schlagendste zu vertreten. Ignaz von Loyola (1493—1556) kommt von der militärischen Laufbahn her. Eine Verwundung zwingt ihn, sie aufzugeben. Und nun kommt ihm während der langen Rekonvaleszenz, die er mit der Lektüre von Ritterromanen und Heiligengeschichten hinbringt, die Idee, sich auch dadurch Ruhm erwerben zu können, daß er das Leben eines Heiligen führt. Die innere Frömmigkeit lag in seinem Volkstum und in seinem Charakter, das Motiv seiner Wandlung aber ist zunächst ganz im Sinne der Renaissance das Bedürfnis nach persönlichem Ruhme. Die Strenge freilich, mit der er sich nun sogleich dem neuen Lebensziel hingibt, geht weit über diese hinaus. Er weiht sich feierlich der Jungfrau und zieht sich in das Kloster Manresa zurück, um ganz dem Glauben zu leben. Aus einem Meer von Selbstzweifeln und Qual, aus Visionen, die ihn überfallen, aus der harten Zucht nächtlicher Selbstgeißelung erlöst ihn plötzlich die Gewißheit einer Mission, die nur er erfüllen kann. Von nun an braucht er keine Askese mehr und lehnt die Visionen, die bis an sein Lebensende nicht von ihm lassen, als schädlich ab. Selbstbezwingung wird ihm

die Voraussetzung zu heiliger Tätigkeit. Er unternimmt ganz ohne Mittel eine Kreuzfahrt und entschließt sich dann noch zu strenger wissenschaftlicher Vorbereitung durch Universitätsstudien. Zunächst arbeitet er in Alcalá, und seine nahe Verbindung mit mystischen Konventikeln, wie sie stets für die spanische Frömmigkeit charakteristisch waren, bringt ihn sogar mehrfach mit der Inquisition in Konflikte. 42 Tage muß er einmal gefesselt in ihren Gefängnissen zubringen. Entscheidend für seine Entwicklung wird seine Übersiedlung an die Sorbonne nach Paris. Hier sucht er sich mit genialem Scharfblick Gefährten für die Tätigkeit seiner Zukunft aus und gewinnt wirklich für seine Ideen Männer wie Faber, Franz Xaver, Lainez und Salmeron. Das Begeisternde, das er ihnen zu geben hatte und das Fundament seines Ordens sind die Exercitia spiritualia, jene Methodik der Selbstheiligung. Dabei ist der Grundzug der ganzen Vereinigung zuerst noch keineswegs der Gehorsam, sondern wie bei so vielen Brüderschaften die Caritá. Erst allmählich wandelt sich der Orden im Sinne seiner Zeit zu immer größerer Strenge, und noch in viel späteren Jahren protestieren die ältesten der Studenten-Collegien, so Löwen und Köln, gegen den Primat des Gehorsams.

Denn in ihrer voll ausgebildeten Gestalt ist der strikte militärische Gehorsam das Hauptprinzip dieser „Compagnie Christi". Ihr Ziel ist der Kampf für Gott, dem sie sich bedingungslos weiht. Hierin liegt ohne Frage eine gewaltige Aktivität, wie Weisbach betont. Allein im Grunde ist sie doch für den Einzelnen nur Schein. Wie der ganze Orden dem Papst strengsten Gehorsam schuldet, so ist satzungsgemäß jedes einzelne Mitglied seinen Oberen, jeder Obere dem General zu blinder Subordination verpflichtet. Wie berauscht betont Ignaz immer wieder: Jedem müsse sein Oberer Christus sein. Krasser kann man es nicht ausdrücken, wie jeder Zweifel, jede Regung eigenen Willens zwangsweise unterdrückt sein soll. Die freie Aktivität bleibt also eigentlich nur dem General, der selbst wieder ganz der Idee des Dienstes leben muß. Jeder Untergebene aber ist zu nicht überbietbarer Passivität angehalten. Daß diese die Aktivität praktisch entwertende Interpretation die richtige ist, dafür spricht schon ihre Verwendung bereits durch die ersten Gegner der Jesuiten im 16. Jahrhundert. So sagt Melchior Cano, der spanische Scholastiker in seiner Polemik gegen den Orden, er wirke zerstörend auf die alte spanische Tapferkeit ein, ja er mache sozusagen aus Rittern Hühner.

In diesem Sinne, durch den Zwang zu völliger Willensaufgabe, zur Unterdrückung der freien menschlichen Persönlichkeit, die ihn mit den herrschenden mystischen Strömungen eng verbindet, ist der Jesuitenorden aufs tiefste im Zeitgeiste der strengen Gegenreformation verhaftet. Und hier ist denn auch die Parallele zur bildenden Kunst des Manierismus in die Augen springend. Die Aufgabe der Eigenbedeutung des Menschen ist der Sinn der letzten Wandlung Michelangelos, wie sie Dvořák erkannt hat. Die Unterordnung der menschlichen Figur unter abstrakte Linienschemen ist das Kunstmittel des reifen Tintoretto (geb. 1518), des reifen Barocci (1526). Und auch bei Vasari (1511) und Salviati (1510), bei Zuccaro (1529) und seiner Schule, bei den Bolognesen wie bei den Mailändern handelt es sich um die äußerste Entwertung der Einzelgestalt zu gunsten unüberblickbar wimmelnder oder abstrakt-dekorativ geordneter Bildformen. Diese Verneinung der Eigenbedeutung des Menschen, dieser Zwang,

der zum Untergehen im Gewimmel, zur anaturalistischen Streckung, oder zur Verblockung in schwere Gewänder führen kann, bildet die wichtigste und tiefste Gemeinsamkeit zwischen der Kunst des Manierismus und den leitenden Ideen des Zeitalters der Gegenreformation.

Kehren wir zum Orden der Jesuiten zurück, so bleibt das eine noch zu sagen: In Verbindung mit dem Ziel des steten Kampfes für Gott und die wahre Religion hat der Orden von Anfang an eine bis dahin unerhörte Propaganda betrieben. Durch Festzüge und Theater suchte man auf die Menge zu wirken, und hier ist in der Tat eine Tendenz schon angedeutet, die im Barock in den Mittelpunkt der jesuitischen Tätigkeit gestellt wurde. Hier gibt es also wirklich eine unmittelbare Überleitung von der Gegenreformation zum Barock, wenngleich es zu Übertreibungen in dieser Zeit noch kaum kam und das Mittel nie zum Zweck wurde. Ein gleiches gilt von der Art, wie die Patres mit der Sündhaftigkeit der Menschen umgingen. Man war da von äußerster Toleranz, besonders wo es sich um die Mächtigen dieser Welt handelte. Lieber verzieh man zu viel, als daß man Seelen verloren gab. Nur bei wirklicher Ketzerei, d. h. beim Willen zur Verstocktheit, schien Härte vonnöten. Auch hier liegt ein Keim zur Laxheit des Barock. Eines darf aber auch da nicht vergessen werden: Gegen die eigenen Genossen, also diejenigen, die Vorbilder sein sollten, wurde beim geringsten Verstoß mit unwiderruflicher Entlassung vorgegangen. Sogar den Bruder des Lainez traf dieses Schicksal. Von einer Lockerung der Sitten im eigenen Lager kann in dieser Zeit gewiß noch keine Rede sein. Der Gehorsam, oberster Grundsatz auch hier, war ein sicherer Schutz gegen sie.

Mit dieser endgiltigen Verfassung des Jesuitenordens stehen wir schon mitten in der strengsten Gegenreformationszeit. Sie erwächst in Rom zu uneingeschränkter Geltung mit dem zunehmenden Einflusse eines Mannes, des Giov. Pietro Carafa (1476—1559), der sich als Papst Paul IV. nannte. Schon seit er 1504 Bischof von Cheti geworden war, stand er Reformbestrebungen nahe. Später gehört er zur Sodalität der göttlichen Liebe, ist Mitbegründer der Theatiner, und seine Denkschrift aus Venedig kann in mancher Hinsicht die erste Formulierung des neuen Programms genannt werden. Seinen Vorschlägen entspricht es dann, wenn 1542 eine päpstliche Bulle die Erneuerung der Inquisition anordnet, und wenn ein Jahr später die Druckzensur wieder eingeführt wird. Wie die Ordensgründungen sind diese beiden Erscheinungen Merkmale einer offenkundigen „Renaissance des Mittelalters" (Gothein) [1]. Man muß in Soldans Geschichte der Hexenprozesse die grauenvollen Berichte über Häufigkeit und Furchtbarkeit der Untersuchungen und der Tortur in dieser Zeit lesen, um ein wirklich lebendiges Bild jener Menschen zu gewinnen, wie es der Kunsthistoriker als notwendige Voraussetzung seiner Deutungen braucht. Nun beginnen auch die Verfolgungen der Humanisten, von denen oben die Rede war. „Ein wahres Schreckensregiment" (Pastor) herrscht in Rom. Da bestand kaum noch „ein Kreis von gebildeten Männern oder Frauen in Italien, auf den nicht ein mehr oder minder schwerer Makel der Ketzerei fiele" (Gothein). Es kam zu den Fluchten Verdächtiger

[1] Was die gleichzeitige Philosophie betrifft, so sagt Gothein: „Um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist die Rückkehr zur Scholastik schon allerwärts vollzogen". (Staat u. Gesellsch. S. 147.)

ns kalvinistische Lager (1542 Ochino, 1549 Vergerio), ja sogar zu Hinrichtungen von Männern, die gewiß nicht freier als Morone oder Pole dachten (Carnesecchi 1567). Und, was heute vielleicht das Erstaunlichste ist, 1565 ging in Mailand, 1566 auch in Rom die Bestimmung durch, daß Ärzte die Behandlung von Kranken nach drei Tagen verweigern müßten, falls diese nicht inzwischen gebeichtet hätten.

In diese Jahre fällt der Höhepunkt der ganzen Bewegung. Auch in der Reihenfolge der Päpste macht sich das bemerkbar. Den Auftakt bilden 1555[1]) die zweiundzwanzig Tage der Regierung Marzellus II. von dem der Kardinal Farnese, schon sagen konnte, sein Wesen sei „come d'un santo“ [2]). Paul IV. (1555—59) würde bei seinem glühenden Haß gegen Spanien und dem blinden Vertrauen auf seine Nepoten gewiß niemand so genannt haben. Jedoch selbst den Nepoten „schenkte er auf kirchlichem Gebiete keine Beachtung“ (Pastor). Und hier geht seine strenge Frömmigkeit weiter als bei irgendeinem seiner Vorgänger, ja sie geriet mehr und mehr in eine altersbesessene Verfolgung voll unberechtigten Argwohns, die ihn beinahe sogar gegen den Frömmsten der Frommen, den Großinquisitor Ghislieri hätte einschreiten lassen. Zu Navagero, dem venezianischen Gesandten äußerte er [3]), er würde sogar für die Verbrennung seines eigenen Vaters das Holz zusammentragen, wenn dieser Häretiker wäre. Bei seinem Tode entlud sich im Volke eine impulsive Reaktion gegen so unerbittliche Strenge, und so war der Nachfolger Pauls Pius IV. (1559—65) von Natur eher weltlich und milde gestimmt, wie auch sein Lieblingsbau, das Casino beweist. Doch konnte damals diese Richtung schon keineswegs mehr die führende werden [4]). Der venezianische Gesandte Giov. Soranzo sah das ein, als er 1563 berichtete: „Und obschon man weiß, daß die so große Strenge, mit der die Inquisitoren gewöhnlich vorgehen, nicht nach seinem Geschmack ist, und er zu verstehen gibt, daß es ihm mehr gefallen würde, wenn sie anstatt als strenge Mönche lieber nach Art feingebildeter Edelleute auftreten würden, so wagt er doch niemals, sich ihrem Urteil zu widersetzen.“ Die Ursache davon mag die ausschlaggebende politische und persönliche Bedeutung seines Nepoten, des großen Carlo Borromeo gewesen sein. Michele Ghislieri blieb Inquisitor, ja nach Pius' Tode wurde er sogar sein Nachfolger. Mit ihm, der den Namen Pius V. (1565—72) annahm, gipfelt die Gegenreformation. Das Konklave hatte ihn wegen seiner übergroßen Strenge fast selbst nicht gewollt, und wie durch den heiligen Geist, schreibt man, sei es schließlich zu seiner Wahl gekommen. Die religiös

[1]) Im selben Jahre also, in dem Karl V. seinem Weltreiche entsagt und sich ins Kloster S. Yuste zurückzieht.

[2]) Das ändert übrigens nichts an dem starken wissenschaftlichen Interesse, das er der Antike entgegenbringt. Seine Verdienste als Leiter der Vatikanischen Bibliothek sind bekannt, wie denn überhaupt die Abkehr von den Renaissance-Idealen oftmals die archäologischen Interessen in keiner Weise beeinträchtigt. Im Gegenteil spielt gerade die Antike in den Architektur-Traktaten der Manieristen eine außerordentliche Rolle. Und auch das Sammeln und die Herausgabe von Antiken nimmt damals einen bedeutenden Aufschwung. Immerhin verdient es Beachtung, daß Hülsen (Römische Antikengärten, Heidelberg 1917) hervorhebt, die Sammlung des Ippolito Gonzaga, die erst nach 1550 entstand, sei „in erster Linie mit dem Gesichtspunkte architektonischer und gartenkünstlerischer Verwendung“ und nicht mit Rücksicht „auf den antiquarischen Wert der Monumente, die „erudizione“, welche besonders für die Sammlung Carpi maßgebend war“, die aus den 30er und 40er Jahren stammt, gesammelt worden.

[3]) Bericht vom 23. X. 1557.

[4]) Mit dem Casino gleichzeitig entstanden die letzten Bauten Michelangelos!

fanatischste Persönlichkeit der ganzen Zeit war so zur Herrschaft gelangt. „Selten ist bei einem Papste der Herrscher so völlig vor dem Priester zurückgetreten" urteilt Pastor. Und er fügt hinzu: „Jede weltliche Politik war ihm fremd; ihm lag nur das Heil der Seelen am Herzen". Durch eben diese Geistesanlage gelangte er zu jenem merkwürdigen Gemisch von Zügen der Einfachheit, des Edelmutes und der Güte mit solchen des Hasses, der Unerbittlichkeit und der Härte. Vorbildlich asketisch war sein Leben. Um ein Beispiel anzuführen, genoß er bei Tische, — unter Schweigen oder Gebeten übrigens — mittags nur Brotsuppe, zwei Eier und ein halbes Glas Wein, abends Gemüsesuppe, Salat, Schaltiere und gekochtes Obst. Nur zweimal in der Woche aß man Fleisch. Wie mußte der Geist der Zeit beschaffen sein, damit dieser päpstliche Haushalt möglich wurde!

Denn es handelte sich in der Tat nicht nur um die persönliche Strenge eines Menschen. Die ganze Stadt muß damals zu einer tiefen Selbsteinkehr gelangt sein. Das beweist nicht nur Michelangelos letzter plastischer Stil, der in eben diese Jahre fällt, nicht nur daß er sich erbot, die Hauptkirche der Jesuiten unentgeltlich zu erbauen[1]) sondern auch das ganze römische Volk, das nun keinerlei Abneigung gegen die strenge Richtung mehr kannte. Der venezianische Gesandte P. Tiepolo kann 1576 nach Hause berichten, Rom sei „forse non molto lontano da quella perfezione, che può ricever l' imperfezione humana". Sogar das altübliche Wahrzeichen gemeinsamer städtischer Fröhlichkeit, der Karneval, leidet darunter, und die ferraresischen Gesandten berichten nacheinander, er sei „assai freddamente" zugegangen (Zibramonte 1573), er sei „freddissimo" (Capilupi 1574) und „magrissimo" (Odescalchi 1577 und 78) gewesen, — ja 1580, 83 und 84 waren Maskeraden überhaupt verboten.

Diese allgemeine wirklich mittelalterliche Erfülltheit vom Glauben machte es auch erst möglich, daß in dieser Periode der Gegenreformation neue, wahre Heilige und Wundertäter aufstanden, — eine bare Unmöglichkeit unter Menschen der Renaissance. Vom heiligen Ignaz handelten wir schon. Eines aber muß hier noch einmal besonders angemerkt werden: die seltsame Mischung nämlich, die Mystik und Realismus in ihm eingingen. Seine Geistlichen Übungen verdeutlichen, was ich meine. Ihre Ziele sind rein metaphysisch, ihre Mittel aber voller Lebensklugheit und bis ins Pedantische ausgearbeitet. Mit der Uhr stellte der Obere fest, wie lange das Wunder der Messe dauern durfte, mit statistischen Eintragungen sollte man seine Fehler ausmerzen [2]). Dieses Ineinander von metaphysischen Ideen und realistischen Mitteln führt uns wieder auf eine der Grundtatsachen manieristischer Kunst. Trotz ihrer abstrakten Komposition, trotz ihrer dekorativen Aufbau-Schemen, ja trotz des abnehmenden Modellstudiums, das Bellori konstatiert, wächst offenbar und leicht feststellbar die Summe der Naturbeobachtungen. Die Vorliebe für getreu wiedergegebene Trachten, für frappierende Vordergrunds-Stilleben findet sich überall, und nicht nur in Venedig [3]). Nirgends aber, auch nicht bei den Nordländern, werden sie wirk-

[1]) S. Monum. Ignat. 1. Reihe Nr. 100, 103, 136, 257. Wußte Dvořák dies nicht, oder weshalb ließ er sich ein so schlagendes Argument entgehen?

[2]) Beide Komponenten, die harte Strenge und der rationalistische Sinn fürs Praktische verbinden Ignaz übrigens mit seinem Pariser Studiengenossen und religiösen Antipoden Calvin.

[3]) Weisbach (D. Manierismus, Zs. f. bild. Kst. 1919, S. 170) betont das selbst.

licher Selbstzweck wie im Barock. Immer müssen sie sich der abstrakten Bildgesetzlichkeit einordnen. Dieses eigentümliche Verhältnis der Einordnung realistischer Einzelzüge ins abstrakte Gesamtgefüge der Bilder stimmt nun aber nicht nur mit der Regel des hl. Ignaz, sondern auch mit den Tendenzen aller anderen Heiligen dieser Zeit überein. Man ist gewöhnt, die hl. Teresa (1515—82) nur als die ekstatische Seherin zu betrachten und nur an die in altspanischen Traditionen wurzelnde mystische Komponente ihres Wesens zu denken. Aber man sollte darüber nicht vergessen, daß sie ein Organisationstalent war, das einen ganzen Orden zu reformieren und sechzehn Klöster zu gründen vermochte. So betont Gothein ausdrücklich ihren „kräftigen Realismus bei einer bis zur phantastischen Ungeheuerlichkeit gesteigerten Ekstase". Eine entgegengesetzte Verbindung gehen die gleichen Grundeigenschaften in der populärsten Persönlichkeit des damaligen Rom ein, im hl. Filippo Neri (1515—94). Die glänzende Schilderung seines Charakters bei Ranke lehrt das Vorherrschen von derbstem Realismus und Heiterkeit in seinem Wesen [1]), aber auch seine berühmten Wunder, seine Dialoge mit dem Teufel und seinen Einfluß auf die führenden Kirchenfürsten. Ein Mensch, dem das Wunder geschieht, daß sich auf sein Flehen um Empfang der unendlichen göttlichen Liebe sein Brustkorb hebt und weitet, so daß noch nach seinem Tode dieses Abnormität festgestellt werden kann, ist jedenfalls in seinem Wesen nicht als satirischer Kyniker und Realist erschöpft. Am bedeutendsten unter allen war aber wohl der hl. Carlo Borromeo, auch er übrigens der Exercitia teilhaftig. Gleichmäßig berühmt ist er im Volke durch seine Wunder, seine heimliche Askese [2]) und seine Mildtätigkeit wie in der Wissenschaft durch die geniale Organisation seiner Diözese Mailand geworden. Seine Decreta wanderten als Vorbild in alle Welt; aus Toledo wurden gleich nach dem Erscheinen 10, aus Lyon 100 Exemplare angefordert. Natürlich fehlte es auch nicht an Widerständen gegen seine Reformen, — aber wie tief Wunderglaube und Frömmigkeit doch in Mailand noch im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts wurzelten, lehrt Manzonis Meisterwerk. Gerade die Wunder spielen in dieser strengsten Zeit eine große Rolle. Ignaz tat noch keine, Franz Borgia, der übernächste Ordensgeneral (1510—72), strenger und asketischer in jeder Beziehung, war ihnen geneigt. Selbst Venedig, die toleranteste der italienischen Städte, deren Künstler dem entsprechend auch viel häufiger als andere einen inneren Zusammenhang mit der Renaissance bewahren, entzog sich dieser heiligen Stimmung nicht. [3]) „Es sind die Tage, in denen man hier Karl Borromeo freie Hand ließ" (Gothein). Und Florenz, das zur Zeit des Bronzino bezeichnenderweise noch so unfromm war, daß Sakramentsempfänge im Dom zwischen 1531 und 48 überhaupt nicht stattzufinden brauchten, hatte nun auch eine so radikal-fromme Partei, daß man von einem Werk der Michelangelo-Schule sagen konnte, es sei eine „porcheria del maestro di tutte le porcherie Michel-Angelo". Ja, sogar die ausländische Mission der Jesuiten gelangte in diesen Jahren zu einer

[1]) Wenn er z. B. von der Madonna als „la mamma" spricht, beim Genuß der Hostie vor Vergnügen laut schmatzt, einem Visionär rät, seine Erscheinungen anzuspucken, damit sie verschwinden, oder gegen jeden Verdrossenen auf der Straße sogleich mit Ohrfeigen bei der Hand ist.

[2]) Er trug unterm Gewande Ketten mit Knoten.

[3]) Man vergleiche das bedeutsame Verhör des Veronese vor dem Inquisitions-Tribunal, abgedruckt bei Guhl-Rosenberg: Künstlerbriefe II, 363.

Strenge, die der feinen Klugheit ihres Begründers Franz Xaver in jeder Beziehung widersprach. Damals kam es unter Gomez in Indien zu den massenhaften Zwangstaufen und unter Barzäus in Ormus zu einer wahren katholischen Diktatur mit Mohamedaner- und Judenpogromen.

Diese mittelalterliche Religiosität herrscht nach Pius V. noch fast zwei Jahrzehnte hindurch uneingeschränkt. Es ist die Zeit Gregors XIII. (1572—85) mit ihren Räuberbanden, den Straßenkämpfen in Rom, aber auch den Geißelprozessionen, von denen Montaigne erzählt und den düstersten Inquisitionsprozessen. Auch bis zum letzten Jahre Sixtus V. (1585—90) hält die gleiche Stimmung an. Sein harter Charakter, sein Geiz, seine Unbeugsamkeit und seine Abneigung gegen das „Häßliche" der Antike sind bekannt. Überhaupt kann man bei diesen strengsten Päpsten der Gegenreformation keine Zuneigung zu Werken der Malerei und Skulptur voraussetzen. Ihnen mußte die Vermenschlichung des Heiligen im Bilde von vornherein verdächtig sein. So erklärt es sich, wenn gerade Rom damals nur in der Architektur eine wirklich religiöse Kunst hervorbrachte, aber in Malerei und Skulptur im wesentlichen sich einzig um dekorative Wirkungen bemühte. Ganz richtig hat das Riegl [1]) erkannt. Die formalen Parallelen sind evident, der religiöse Geist aber ist in Rom zu absolut, als daß er eine Offenbarung durch die darstellenden Künste ermöglichte. Sie geschah vielmehr in der reinsten Form im toleranteren Venedig, im abgelegenen Urbino und im fernen Toledo.

Mit Barocci (gest. 1612) und Greco (gest. 1614) ebenso wie mit den spätesten Manieristen von Venedig, Bologna und Mailand gelangen wir schon ins zweite Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts. Damals hat die führende Jugend den Umschwung zum Barock bereits vollzogen, der sich an die Namen Caravaggio (geb. um 1560) und Carracci (1555, 57 und 60) und etwa die Zeit um 1590 knüpft. Voll durchgedrungen aber ist die neue Kunst erst mit Rubens (1577) und schließlich mit Bernini. Seit etwa 1620—30 herrscht sie in ganz Europa. Die dreißig Jahre seit 1590 sind noch eine Übergangszeit, in der Meister des Manierismus neben solchen des Barock schaffen. Auch diesen Verhältnissen in der Kunst entsprechen die historischen Tatsachen.

Das erste geschichtliche Anzeichen einer neuen geistigen Epoche glaube ich in Rom im Jahre 1590 aufzeigen zu können. Ich denke an jene Unterredung zwischen dem venezianischen Gesandten Donato und Sixtus V., in deren Folge der Papst einsieht, daß eine zu weit gehende Feindschaft gegen den ketzerischen Franzosenkönig Heinrich IV. eine unstatthafte Steigerung der spanischen Macht mit sich bringen müsse. So beginnt Rom, sich Frankreich zuzuneigen, und ein drohender Brief Philipps II. läßt keinen Zweifel darüber, daß Spanien sich vom Papst lossagen werde, falls dieser den Katholizismus nicht genugsam hochhalte. Hier zum ersten Male siegen in der päpstlichen Politik wieder weltliche über kirchliche Erwägungen. In der Folge mehren sich diese Symptome. In Frankreich, das auch geistesgeschichtlich die Quelle des neuen Rationalismus ist, bildet sich die tolerante Mittelgruppe des tiers parti; es kommt zur Ausweisung der Jesuiten, die der neue Papst Clemens VII.

[1]) Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908, S. 153 f.

(1592—1605, geb. 1536) geschehen läßt und schließlich 1595 zur endgiltigen Aussöhnung zwischen König und Papst. Unter dem Pontifikate desselben Clemens spielt dann auch jener schon rein weltliche Streit um Ferrara und — eine sehr bezeichnende Einzelheit — lassen sich zum ersten Male Jesuiten (Toledo und Bellarmin) zur Annahme der Kardinalswürde mit all ihren politischen Bindungen bewegen. Trotzdem war Clemens selbst ein durchaus frommer Mensch, und die neue Diesseitigkeit damals sicher noch die Unterströmung. Unter Paul V. (1605—21, geb. 1552) [1]) kommt es schon zur theoretischen Fundierung der neuen politisch-unkirchlichen Ideen. In dem Streite mit Venedig, der faktisch mit dem Siege der Republik endet, wird zum ersten Male jene von nun an herrschende Theorie formuliert, nach der dem Papste nicht mehr als die geistliche Rechtsprechung zustehe, die weltliche Gewalt aber ebenso auf göttliche Anordnung zurückgehe und völlig selbständig sei. Den endgiltigen Sieg hat aber die neue Kultur des Barock erst mit dem Pontifikate Urbans VIII. (1623—44, geb. 1568) errungen. Ranke charakterisiert ihn mit dem Satze: „Clemens VIII. fand man in der Regel mit den Werken des hl. Bernhard, Paul V. mit den Schriften des sel. Justinian von Venedig beschäftigt; bei dem neuen Papst Urban VIII. lagen dagegen die neuesten Gedichte oder auch Fortifikationszeichnungen auf dem Arbeitstische". Er übertreibt damit gewiß nicht. Was soll man anderes von einem Papste erwarten, der die Vatikanische Bibliothek als Zeughaus verwendet, eine Gewehrfabrik in Tivoli gründet, ohne Konsilium absolutistisch regiert und selbst biblische Stoffe in horazische Metren umdichtet? Dieser von Gesundheit strotzende Mensch ist der größte nur denkbare Gegensatz zu dem heiligen Asketen Pius V. Hier wird niemand mehr bezweifeln, daß wir uns in einer neuen, der Gegenreformation diametral entgegengesetzten historischen Epoche befinden.

Die tiefe kulturelle Wandlung zeigt sich zuerst übrigens nicht in Italien, sondern in Frankreich, dem geistig führenden Lande im 17. Jahrhundert. Schon bevor sich die Toleranz in der Politik durchsetzt, erfüllt sie die Theorien von Männern wie Bodin (1530—96) und Thuanus (1553—1617). Auch Montaigne (1533—92) mit seiner innerlichen Skepsis entfernt sich schon vom Ideenkreise der Gegenreformation. Ja sogar die neuen Heiligen, die das beginnende 17. Jahrhundert in Frankreich hervorgebracht hat, sind sehr andere Charaktere als die der Gegenreformation. Das gilt für Vincenz von Paula (1576—1660) wie für Franz von Sales (1567—1622) [2]). Das metaphysische Element, gleich leidenschaftlich in Filippo Neri wie in Teresa macht in Vincenz einer rationalistischen Fürsorge, in Franz dem eleganten Pietismus des gebildeten Salons Platz. Ja, in den kirchlichen Verhältnissen steht das 17. Jahrhundert dem Geiste der Gegenreformation so fern, daß Gothein sagen kann: „Von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab ist . . . in Kirchenzucht und Sittlichkeit wieder alles so bestellt wie in der Renaissance". Es erübrigt sich, die These von der scharfen Trennung

[1]) Weisbach sagt selbst (S. 28): „Es darf wohl als symbolisch gelten, wenn Paul V. als erster Papst die hofmännische Barttracht à la Henri IV. anlegte".

[2]) Dvořák ordnet ihn mit Unrecht noch dem reinen Manierismus bei und vergleicht ihn mit Bellange.

zwischen Gegenreformation und Barock [1]) an den Wandlungen der Wissenschaften aufzuzeigen. Sie ist hier allgemein am ehesten anerkannt, ob man nun an Galilei (1564—1642) in der Mathematik, an Bruno (1548—1600), Campanella (1568—1639), Vanini (1584-1619) und Descartes (1596—1650) in der Philosophie, an Sarpi (1552 bis 1623) und Grotius (1583—1645) im Staatsrecht denkt.

Mit dem Einsetzen des Barock, der sich seit 1590 ankündigt und seit etwa 1620 durchgesetzt hat, endet die Epoche der Gegenreformation, der unsere Untersuchung galt. Ihre scharfe Abtrennung gegen den Barock wie gegen die Renaissance verbietet die Stilbezeichnungen Spätrenaissance oder Frühbarock, die immer nur einzelne Züge, nicht aber die Gesamtheit der Kunsterscheinungen in sich begreifen können. Daher muß man sich zu einem Sondernamen für den Kunststil der Gegenreformation entschließen. Und kein Wort kann da brauchbarer sein als Manierismus, das von verschiedenen Seiten bereits für die beiden wichtigsten Kunstströmungen der Gegenreformationszeit verwandt wurde.

III.

Nun erst kann man sich der Frage zuwenden, ob auf diesen wirklichen Geist der Gegenreformation die Kriterien passen, die Weisbach aufstellt. Freilich werden wir ihnen jetzt schon von vorn herein deshalb skeptischer gegenüberstehen, weil die Verbindungen der Gegenreformation mit der Kunst des Manierismus allzu offenbar waren. Wir wollen uns in diesem notwendigen negativen Teil damit begnügen, zu zeigen, daß Weisbach selbst mit der Richtigkeit seiner Einzelbeobachtung gerade die Unhaltbarkeit jener Hauptthese von der Parallelität zwischen Gegenreformation und Barock beweist [2]).

Sein erster Oberbegriff ist das Heroische. Daß dies mit der Gegenreformation, wie wir sie beschrieben haben, wenig zu schaffen hat, ergibt sich schon aus der Definition der Eigenschaft. Was dem Ideal des Helden und speziell des antiken Helden entspricht, kann nur eine Bejahung des Menschen, seines Willens und seiner Kräfte sein. Gerade das schlägt ja aber den leitenden Ideen der Gegenreformation ins Gesicht, während es sich aufs reinste der schönen, selbstgewissen Menschlichkeit der Renaissance und der expansiven Kraft des Barock einfügt. Die Anführung des Märtyrers als des Helden unserer Epoche ist im Grunde doch recht äußerlich. Vom Begriffe des Helden bleibt wenig übrig, wo die Tat in der Willensaufgabe und im passiven Dulden besteht. Vielmehr wird gerade von hier aus sogleich wieder die Beziehung zur Kunst des Manierismus deutlich. Übrigens fühlt aber Weisbach auch selbst, daß dieser Kunst alles Heroische fehlt, und erspart uns dadurch eine ausführlichere Widerlegung. Schon seine Auswahl der Abbildungen zum Abschnitt über das Heroische lehrt das. Bis auf zwei Ausnahmen illustrieren sie das 17. Jahrhundert oder die Renaissance. Was aber diese

[1]) Sie ist übrigens am ausführlichsten bisher von Voß in seiner Malerei der Spätrenaissance begründet worden.

[2]) In seinem neuen Abbildungswerke: Die Kunst des Barock... (Berlin 1924) beginnt er übrigens die Reihe der Illustrationen erst mit Caravaggio, Carracci und Bernini, woraus man auf eine Wandlung seiner Überzeugungen in unserem Sinne schließen könnte. Allein die ausführliche Einleitung behält doch jene Gleichsetzung von Gegenreformation und Barock bei, gegen die wir uns hier wenden.

Ausnahmen betrifft, so spricht Weisbach bei Peruzzi's Sibylle schon von der „manieristischen Verwässerung" des heroischen Frauentypus, und bei Macchietti handelt es sich nur um die antikische Tracht. Daß aber im Panzer allein das Heroische nicht liege, das sagt Weisbach oft genug; ja er kommt selbst zu dem Urteil über die ganze mittelitalienische Malerei des Manierismus, daß sie nur „rein äußerlich heroisierend" sei (S. 49). Sowie er dann natürlich zur Besprechung des 17. Jahrhunderts kommt, ist alles, was er anführt richtig und wertvoll. Aber man fragt sich dann doch, wie die anläßlich Rubens geprägte Formulierung: „Innerhalb des Bilderkreises einer christlich-religiösen Kunst bezeichnet das wohl den äußersten Gipfel einer Verweltlichung und Versinnlichung des Heiligen" (S. 66) noch unter den Sammelbegriff der Gegenreformation gesetzt werden kann. Es ist immer das gleiche, was wir zu sagen haben: Keinerlei Einwand wäre nötig, wenn Weisbach sich auf die Parallelen zwischen Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts beschränkt hätte. Wo jedoch der Geist der Gegenreformation an die Spitze eines Buches gestellt ist, da muß das Heroische als Stilkategorie fallen.

Etwas schwieriger ist das Argumentieren, wo es sich um die dem Heroischen nahe stehende ideale Nacktheit handelt. Es ist richtig, daß die Gegenreformation sie offiziell verpönt und doch auf den Bildern fast immer geduldet hat. Hier kann es also nur auf das Wie ankommen. Daß die natürliche Unbefangenheit wirklich antik empfundener Nacktheit mit dem Ende der Renaissance aufhört, steht außer Frage. Ebenso aber auch, daß im ganzen vorgeschrittenen 16. Jahrhundert keine so unverhüllt natürliche Sinnenlust zum Ausdruck kommt, wie sie im Barock bei Rubens und so manchen Italienern zu finden ist. Darauf daß die Gebote strenger Verhüllung unter Urban VIII. schon nur mehr Formalität sind, daß Cortona (bzw. Ottonelli) die Nacktheit auf Umwegen doch wieder zu sanktionieren sucht und daß im späteren Barock dann nicht mehr nur die Paläste sondern auch die Kirchen von ihr erfüllt sind, weist Weisbach mehrfach hin (S. 12, 29). Gerade die irdisch-sinnliche Freude am Nackten aber wie sie Renaissance wie Barock besitzen, ist es, was der wirklichen Gegenreformationszeit fehlt. Ersetzt ist sie entweder durch ein dekorativ gemeintes, ganz unsinnliches Geschlinge bewegter Leiber, oder durch die unter Androhung schwerer Strafen befohlene Verhüllung der Körper [1]), — oder aber — und damit gehen wir schon zu Weisbachs Kategorie der Erotik über — durch Lüsternheit.

Wie sich nämlich die Nacktheit nicht zur Kategorie für die Gegenreformationskunst eignet, weil sie seit der Renaissance immer darstellungswürdig blieb, aber gerade in unserer Epoche nur mit Befangenheit angewandt wurde, so steht es auch mit dem Erotischen. Erotische Kunst hat es zu allen Zeiten gegeben; die Möglichkeit, durch die Kunst auf die Sinne zu wirken, ist immer ausgenutzt worden. Veränderlich ist auch hier nur das Wie. Sowohl die schönen Körper der venezianischen Renaissancebilder wie die Landsknechtszoten der gleichzeitigen Kleinkunst setzen ein unbefangen bejahendes Verhältnis zum Körperlichen der Erotik voraus. Anders liegt der Fall bei Bronzino oder Parmigianino. Die fin de siècle-Gestalten dieser Maler mit ihrer ge-

[1]) Vgl. Weisbach S. 12.

schmeidigen Schlankheit, das Feminine der Jünglinge, das Ephebenhafte der Mädchen, all das wirkt nicht natürlich nackt, sondern oft genug zweideutig und unanständig enthüllt, ein Begriff, der der Hochrenaissance gefehlt hatte [1]). Überall da, wo Nacktheit oder Enthüllung im Manierismus erotisch wirksam ist, beruht das auf einer Lüsternheit, die enger als man zunächst denkt, im religiösen Geiste der Zeit verankert ist. Erst wenn die Überzeugung von der Sündhaftigkeit des Körpers und der Erotik vorhanden ist, rettet sich die natürliche Sinnlichkeit ins Verhüllte, Zweideutige; erst eine so metaphysischen Zielen zugewandte Zeit konnte überhaupt die Lüsternheit in die hohe Kunst einführen [2]). Immerhin soll man über den zum Erotischen neigenden Malern des 16. Jahrhunderts [3]) das ganz Unsinnliche der bedeutendsten Manieristen, der Tintoretto, Bassano, Greco, Barocci, Cerano, Zuccari, Calvaert nicht vergessen. Mit dem Barock ändert sich der Charakter der Erotik wieder. Bei Rubens und den meisten anderen gelangt sie zur selben oft derben Unbefangenheit wie sie der Renaissance natürlich war. Andere behalten übrigens, wie gerade hier nicht verkannt werden soll, das Lüsterne bei, wenngleich unter viel stärkerer Betonung des Physiologischen. Aber die Spielarten der Barockkunst stehen hier nicht zur Erörterung. Uns kann es wieder genügen, festgestellt zu haben, daß wie beim Heroischen auch bei Nacktheit und Erotik die eigentlich ehrliche Bejahung gerade der Gegenreformationszeit fehlt [4]), und daß infolgedessen auch diese Begriffe nicht zur Bezeichnung des Geistes unserer Epoche dienen können.

Gerade umgekehrt als bei den bisherigen Kategorien liegt der Fall bei derjenigen, die in Weisbachs Buch neben dem Heroischen den Hauptakzent trägt: beim Mystischen. Daß es eines der Hauptkriterien manieristischer Kunst und gegenreformatorischer Kultur bildet und daß es auch da zu Grunde liegt, wo realistische Einzelbeobachtungen es verschleiern, darüber sind wir mit Weisbach einig. Seine aus den Werken des Barocci und Greco entlehnten Beispiele legen klares Zeugnis dafür ab. Widersprechen müssen wir hier dagegen, was das 17. Jahrhundert, den eigentlichen Barock anlangt. Zwar gehört ein Zug der Mystik, wie das schon bei der Lüsternheit ähnlich gesagt werden mußte, eher zu den Möglichkeiten des Barock als etwa das Heroische zum Manierismus, — aber als Stilkriterium sollte das Mystische doch nur fürs 16. Jahrhundert angewandt werden, wenn man die Begriffe nicht abstumpfen will. Spanien, das klassische Land der Ekstasen und Visionen, der Alumbrados und Beaten hat auch im 17. Jahrhundert in der Tat genug Mystisches. Immer jedoch, im Gegensatz zur Zeit des Greco, offenbart es sich an Gestalten von ganz anderer

---

[1]) Darauf weist auch Schlosser hin, wenn er (Die Kunstliteratur 1924, S. 383) schreibt: Es ist die Geburtsstunde der Prüderie und ihres sichtbaren, bis in unsere Gegenwart nachwirkenden Zeichens, des famosen Feigenblattes.

[2]) Vgl. hierzu die vorzüglichen Anmerkungen zur deutschen Kunst der entsprechenden Zeit bei Bruhns: Würzburger Bildhauer... (München 1923) S. 223.

[3]) Sie gehören fast ausnahmslos der ersten Generation an. Die zweite, der strengen Periode entsprechende ist so gut wie ganz unsinnlich. Typisch hierfür ist der innere Unterschied zwischen Parmigianino und Bedolo.

[4]) Um von neuem Weisbach selbst anzuführen, nenne ich den von ihm angestellten Vergleich zwischen dem strengen Tasso und dem üppig-sinnlichen Marino (S. 33)

Naturtreue, von ganz anderer Standfestigkeit und kubischer Schwere. Wo Zurbaran Menschen im Zustande der Vision malt, da sind sie doch Menschen von Fleisch und Blut, die man sich sozusagen auch in normalem Zustande denken könnte. Die visionären Gestalten eines Tintoretto oder Barocci leben nur durch ihre Ekstase, alle Naturwahrheit ist bei ihnen aufgehoben. Hier scheint mir ein gedanklicher Irrtum Weisbachs vorzuliegen, der sich am besten anläßlich Bernini verdeutlichen läßt. Denn er soll im Gegensatz zu Rubens der Vertreter des Mystischen im 17. Jahrhundert sein, und Beispiele wie die Teresa haben tatsächlich viel Bestechendes. Der grundsätzliche Fehler scheint mir darin zu liegen, daß Weisbach das Malen mystischer Zustände und Inhalte für die leichtest faßbare Offenbarung mystischer Kunst hält, anstatt viel freier und weiter in der Kunst mystische Bilder, nicht mystische Zustände zu suchen. Wir haben im historischen Teil auf Verschiedenes hingewiesen, was wirklich innerlich der Mystik der Gegenreformation entspricht, wie das Aufgeben der Selbständigkeit des Menschen im Bilde, seine Unterordnung unter ein Außerhalb, das äußerste Maß passiver Hingabe, das ihn erfüllt, dann im Formalen die mangelnde Standfestigkeit der Figuren, das Überschneiden der Füße durch den Bildrand oder die merkwürdig unstatischen Verschiebungen zwischen der Vertikale der Figur und der Vertikale der Bildebene, kurz alles das, was jenes wunderbar Schwebende in manieristische Bilder bringt. Hierin und noch in manchem anderen drückt sich eine der Mystik innerlich entsprechende Kunst aus. Bei der naturalistischen Wiedergabe visionärer Zustände hingegen, und gar wenn es mit so viel Sensualismus wie bei Bernini geschieht, wird immer der Argwohn nahe liegen, daß so sachliche Beobachtung schon eine innere Entfernung vom wirklichen Durcherleben entsprechender Seelenzustände voraussetzt[1]). Gewiß: Bernini kannte selbst die jesuitischen Exerzitia, und die Visionen der hl. Teresa sind voller Erotik und Sinnlichkeit, — aber wie kommt es, daß die Zeit des Ignaz und der Teresa ein so konkretes Darstellen dessen, was wirklich gefühlt wurde, verpönt hätte? Es muß daran liegen, daß es damals als eine Profanierung empfunden worden wäre, tiefste seelische Erlebnisse so in ihrer nur physischen Wirkung auf den Menschen widerzugeben, worin gerade dasjenige lag, was das Zeitalter des neuen Naturalismus und der neuen Diesseitigkeit an der Wiedergabe visionärer Zustände reizte. Nie ist eine Gestalt des Manierismus so echt und mit Vergnügen beobachtet wie Berninis Teresa, und nie wird die geistige Hingabe der Menschen eines Greco zur sozusagen geschlechtlichen des Bernini. Eben darin, daß dem 16. Jahrhundert Bilder von so sinnlicher Deutlichkeit fehlen, liegt ein Beweis dafür, daß über den Texten des Ignaz und der Teresa nie das heilige und reine Ziel, das allen ihren Vorstellungen zugrunde lag, vergessen werden darf. Das Maß an Wollust, das in Berninis Gruppe dem Betenden vor Augen gestellt wird, wäre eine Unmöglichkeit für das Zeitalter der Gegenreformation gewesen und geht weit über die Lüsternheit der weltlichen Kunst von Parma hinaus. Ähnlich liegt der Fall beim Longinus von Bernini. Er steht bei Weisbach mit Recht unter den heroischen Gestalten. Trotzdem sucht er ihn mit der Mystik in Verbindung zu bringen, obwohl sie sich eigentlich einzig auf den himmelnden Blick

[1]) Weisbach widerlegt sich wieder selbst, wenn er S. 135 zu Lanfrancos Margareta sagt: „Jede Beziehung auf ein Transzendentes fehlt". Was bleibt denn ohne diese vom Mystischen?

beschränkt. Sowohl seine expansiv ausladende Bewegung wie sein kraftvolles Stehen oder die eindringliche Naturnachahmung in der Stoffbehandlung sind von barocker Diesseitigkeit. Und was den Blick betrifft, so empfindet ihn Weisbach offenbar selbst nicht als innerlich mystisch, wenn er schreibt: „Er wurde schematisiert und vielfach zu einem stereotypen Zeichen wie die heroische Geste".

Dieselben nicht ganz einfachen Einschränkungen sind schließlich bei der Beurteilung der letzten beiden Kategorien Askese und Grausamkeit notwendig. Gewiß ist das reife 16. Jahrhundert eine klassische Zeit der Askese gewesen, für die Kunst jedoch hat das keine konkreten Folgen, sondern zeigt sich nur in innerlich entsprechend gebundenen oder frommen Bildern. Die Geistesrichtung, die beim Mönch zur Askese, beim Maler zum mystischen Manierismus führte, ist die gleiche. Wie viel äußerlicher ist dem gegenüber die Beziehung im 17. Jahrhundert, dem historisch bekanntlich der Asket als Typus keineswegs entsprach![1]) Erst jetzt, im wirklichen Barock, als die größere Sachlichkeit innerer Entfernung vorhanden ist, beginnt die Vorliebe für das malerische Darstellen asketischer Greise, das ja für diese Zeit auch aus anderen Gründen genug Verlockendes an sich haben mußte, sowohl vom Naturalismus wie von der Grausamkeit aus. Was diese selbst betrifft, so brauchen wir uns fast nur noch zu wiederholen: Gewiß ist die Epoche der Gegenreformation die klassische Zeit der Inquistion, der grauenhaftesten Hexenprozesse und der Folter gewesen. Zwar muß man in einem Maße, wie es uns heute nur schwer vorstellbar ist, dabei reinen Glauben an die Pflicht der Seelenrettung und Fehlen von Grausamkeit voraussetzen, aber sicher haben auch damals wie zu allen Zeiten Ausschreitungen durch Sadismus besonders bei den Organen der Exekutive nicht gefehlt. Von eigentlicher Blutrünstigkeit jedoch, von offenbarem Vergnügen an Grausamkeiten zeugen doch erst die bildende Kunst und die Literatur des Barock. Ausnahmen wie die Martyrien des Circignano in S. Stefano in Rom sind dagegen kein Einwand, wie es denn einzelne Menschen von persönlicher Lust am Grausamen immer gegeben hat[2]). Aberdie Marterbilder als übliches, je als Lieblingsthema sind doch erst ein Merkmal des 17. Jahrhunderts. Das leugnet niemand, und Weisbach belegt es wieder (S. 163) mit seiner Gegenüberstellung von Sermoneta und Domenichino. So ist denn auch hier der Fall der gleiche, wie bei Askese und Mystik — und bekräftigt damit, was wir dort sagten: Erst als der Mensch eine gewisse innere Entfernung von diesen Offenbarungen tiefster seelischer Erregtheit erreicht hatte, bemühte er sich um ihre naturgetreue Darstellung im Bilde.

Damit haben wir Weisbachs Kategorien einzeln geprüft und können nun ein Resultat feststellen, wie wir es nach unserer historischen Voruntersuchung erwarten mußten: In der Mehrzahl stimmen seine Begriffe vorzüglich für die Kunst des 17. Jahrhunderts, nur der kleinere Teil gilt für die des 16. Da aber Weisbach alle sowohl auf den Manierismus wie den Barock anwendet, weil er eben die notwendige Trennung

---

[1]) Wieder ist uns für die Richtigkeit unserer Interpretation Weisbach der Kronzeuge, der auf S. 125 über Ribera schreibt: „Diesem materialistischen Illusionismus fehlt fast ganz das Spiritualistisch-Mystische, das wir in der Kunst des Greco und anderer Spanier so stark ausgeprägt finden".

[2]) Auch Gilios Traktat, auf den sich Weisbach begreiflicherweise beruft, ist in seiner Zeit doch eine Ausnahme.

der beiden Stile nicht vornimmt, und da er alle mit der Epoche der Gegenreformation in Beziehung setzt, die — wie wir bewiesen — mit dem beginnenden 17. Jahrhundert sich schon ihrem Ende zuneigt, so müssen seine Ergebnisse verunklärt und zum Teil um ihre Wirkung gebracht werden. Bei der Formulierung dieses Resultates glauben wir nicht, diejenigen Einwände zu verkennen, die man vorbringen kann. Wirklich gibt es geistige Richtungen, die Manierismus und Barock gemeinsam haben, wie ja keine historische Wandlung ein Brechen mit dem Vergangenen auf allen Gebieten bedeutet. In der Tat weist die Propaganda, die von Anfang an zu den Hauptwerbemitteln der Jesuiten gehört, schon auf die theatralische Wendung an ein Publikum, wie sie dem Barock gemäß ist, wenngleich gesagt werden muß, daß eine eigentlich pomphafte Architektur, die zum populären Begriff des „Jesuitenstiles" paßte, in jener strengen Zeit noch gefehlt hat [1]). In der Tat bildet sich ferner gerade im Zeitalter der Gegenreformation die Regierungsform des Absolutismus aus, die sich in Italien zuerst in der Entwicklung von vielen kleinen zu wenigen großen Territorien, in der Macht des Papstes, wie das Tridentinum sie festlegt und in der Stellung der Jesuitengeneräle zeigt. Aber auch hier wird niemand die inneren Unterschiede zwischen dem Wesen des Absolutismus eines Pius V. und etwa eines Ludwigs XIV. verkennen. Auch auf die Schwierigkeit muß hingewiesen werden, eine so überragende Persönlichkeit wie Michelangelo in die formgeschichtliche Entwicklung überhaupt organisch einzufügen, — und gewiß sind noch andere Einwände möglich, wie man das bei einer Forschung über Probleme, deren Erkenntnis noch so jung ist, nicht anders wird erwarten können. Aber wir hätten uns nicht einer so ausführlichen Kritik gewidmet, wenn wir nicht glaubten, daß diese Einwände die Giltigkeit unserer Ergebnisse nicht antasten.

Wir sind im Rahmen der historischen Ausführungen des öfteren auf Stilkriterien manieristischer Kunst eingegangen, die uns geeigneter als die Weisbachs, ja tatsächlich den ganzen Stil umfassend erscheinen. Eben deshalb mußte ihre Formulierung auch viel allgemeiner, viel weniger konkret als jene des besprochenen Buches ausfallen. Ich beschränke mich hier zum Schluß auf ihre nochmalige Zusammenfassung, ohne ausführlicher zu werden [2]). Die Grundtatsache ist die Entwertung des Menschen, die sich im Bilde nicht nur durch die Aufgabe der Leibesschönheit oder durch gegen die Natur verstoßende Formveränderungen offenbaren kann, sondern vor allem durch die Unterordnung der Figur unter abstrakte Kompositionsgesetze. Diese können von mystischer Religiosität wie von dekorativem Ziertrieb eingegeben sein, — immer haben sie jene beschriebenen Folgen für die Bedeutung der Gestalt im Bilde und für die Klarheit des Aufbaues. Fügen wir jenes spezifische Verhältnis von Realismus im ein-

[1]) Vgl. für Deutschland Wackernagel in Burger-Brinckmann's Handbuch S. 12—13.

[2]) Ich kann dies umso weniger, als ich damit einer Abhandlung Wilhelm Pinders vorgreife würde, die in dieser Zeitschrift erscheinen soll. Den Gedankengängen, die Pinder hoffentlich bald hier entwickeln wird, und an deren Entstehen in Vorlesungen und Seminar-Übungen ich teilnahm, habe ich manches von den oben dargestellten Ideen zur Kunst des Manierismus zu verdanken. Den in Heft 2 dieses Jahrganges erschienenen Aufsatz W. Friedlaenders über die Anfänge des antiklassischen Stiles hingegen lernte ich erst nach dem Abschluß meiner Arbeiten kennen. Es war mir eine Genugtuung, feststellen zu können, daß er in leitenden Gesichtspunkten wie der Einheitlichkeit und Selbständigkeit des Manierismus als Stilperiode und ihres Beginnens um 1520 mit den hier ausgeführten Überzeugungen übereinstimmt.

zelnen bei streng außerweltlichen Zielen hinzu, so glauben wir, zwei der wesentlichsten, wenn nicht die wesentlichsten Kriterien der manieristischen Kunst festgestellt zu haben, aus denen sich das meiste übrige mühelos ableiten läßt.

Die letzte Allgemeinheit allerdings könnten solche Stilbegriffe nur durch die Einbeziehung der Architektur gewinnen, die hier außer Acht gelassen wurde. Ihre Untersuchung aber müßte mit viel größerer Ausführlichkeit geschehen. Die hierbei nötige Auseinandersetzung mit Wölfflin und Frankl könnte nur auf Grund sorgfältiger Einzeluntersuchungen erfolgen. Der Zweck der hier angestellten Erörterungen ist erreicht, wenn der Beweis gelungen ist, daß die Epoche der Gegenreformation eine in sich einheitliche, vom Vorher wie vom Nachher wesensverschiedene ist, daß sie einen nur ihr eigenen Stil, — den Manierismus — hervorgebracht hat, und daß infolge dieser Tatsachen die Mehrzahl von Weisbachs Stilkriterien nur für die katholische Kunst des 17. Jahrhunderts Geltung behalten kann.

REMBRANDTS BERLINER SUSANNA

I.

EIN NEUER WEG UND EIN ÜBERRASCHENDES ERGEBNIS

Mit Hans Kauffmanns Untersuchung [1]) des schon früher erörterten Verhältnisses von Rembrandts Berliner Susanna zu der Ofen-Pester Schulzeichnung (Albertina 286) schien ein Ende erreicht zu sein; die Akten in dieser Angelegenheit konnten als geschlossen gelten und abgelegt werden.

Kauffmann hat das Verdienst, zuerst erkannt zu haben, daß unser Gemälde Reuezüge aufweist; nach Kauffmann hätte Rembrandt schon 1635 das Berliner Bild genau in der uns von der Ofen-Pester Zeichnung aufbewahrten Fassung gemalt; 1647, so ist das Bild bezeichnet, hätte Rembrandt es wieder vorgenommen, die Gestalt des zugreifenden Alten verändert, den Schwan zugedeckt und die vordere Treppenstufe verkleinert; in guter Beleuchtung seien diese Übermalungen zu erkennen; es stünden also Malflächen seines Stils um 1635 und um 1647 nebeneinander, darunter leide das Bild, die Einheit fehle ihm [2]).

Wenn Kauffmanns Hauptaugenmerk sich auf die Vergleichung des heute verborgenen ersten Zustandes mit der Zeichnung gerichtet hat, so soll im folgenden ein neuer Weg beschritten und die Zeichnung mit dem zutage liegenden zweiten, dem heutigen Zustande verglichen werden; dabei muß sich zeigen, ob die Ergebnisse dieser Vergleichung sich mit den Kauffmannschen Entdeckungen in Einklang bringen lassen. Der erste Zustand soll, abzüglich der erwähnten Reuzüge [3]), mit der Zeichnung „genauestens" [4]) übereingestimmt haben. Vergleicht man daraufhin die beiden Gestalten der Susanna in Bild und Zeichnung, so muß man diese Behauptung als eine kräftige Übertreibung bezeichnen. Auf dem Bild hat Susanna den linken Arm dichter an den Leib herangenommen, und der hier mit einem Goldreif gezierte Unterarm ist schärfer angewickelt als in der Zeichnung; deutlich tritt auch in der Zeichnung die linke Schulter nach links hervor, der ganze Oberkörper ist im Bild weniger weit nach rechts herumgewandt als in der Zeichnung, man sieht im Bild noch die auf der Zeichnung völlig unsichtbare Brust. Diese Unterschiede finden ihre Begründung und natürliche Erklärung durch den vorhandenen oder fehlenden Griff des Alten unter Susannens Achsel. Die geballte Rechte des vorderen Alten steht ferner im Bilde senkrecht über der linken Schulter Susannens, in der Zeichnung bleibt sie dagegen um eine volle Schulterbreite rechts davon; eine Senkrechte, die die Fingerspitzen von Susannens linker Hand oben streifte, würde Susannens Kopf auf dem Bild durchschneiden, auf der Zeichnung nur streifen. Wie hoch die Bedeutung dieser Unterschiede zu veranschlagen sei, soll hier nicht entschieden werden, da sich ohnedies ergeben wird, daß es mit Kauffmanns Untersuchung sein Bewenden nicht haben darf.

Zu den wichtigsten Farbwerten der 1635 gemalten ersten Fassung zählen heute noch mit Kauffmanns Worten „der Hauptbestandteil des Bildes", d. h. „die glänzende Seide (Susannas Mantel, Kissen, der Goldbrokat [5]) . . . . im Gegensatz zu den stumpfen und trüben Übermalungen . . ." des Jahres 1647. Man wird aber nicht wie Kauffmann übersehen können, daß der Mantel auf dem Bild ein ganz anderer ist als auf der der Zeichnung; auf der Zeichnung hängt er nicht bis zur Erde herunter, hat er nicht diese sich so prachtvoll stauenden Falten eines derartigen schweren Stoffes, sondern matte, rundausschwingende Faltenzüge von viel schwächerem Leben; in kleinlicher Weise ist oben in der Mitte ein umgeschlagenes Stück Tuch wie eine Satteldecke drübergelegt.

Kauffmann hat an diesem „Hauptbestandteil" des Bildes keine Spuren von Übermalungen gefunden; auch meinen Augen hat sich davon nichts entdecken wollen [6]). Haben wir beide richtig gesehen, und nicht wir allein, sondern auch die übrigen Untersucher des Bildes, saß dieser Mantel von jeher an dieser Stelle, so ist Kauffmanns Schlußfolgerung, daß die Ofen-Pester Zeichnung den ersten

---

[1]) Jhrb. d. Pr. KS., 45. Bd., 1924, S. 72 ff.

[2]) K. S. 78, 2. Abs.

[3]) Kauffmann ist eine Abänderung entgangen. In der Zeichnung überschneidet der Baum am weitesten links das oberste Turmgeschoß und steigt somit höher auf als im Bilde, wo er nur an den Sockel dieses Geschosses heranreicht; die Stelle scheint übermalt zu sein.

[4]) K. S. 72, 3. Absatz.

[5]) K. S. 79, 3. u. 2. Abs. Auch „die metallisch blinkende Bluse und die Goldkette des angreifenden Juden", die doch erst der „Übermalung" angehören, sollen im Gegensatz zu den Übermalungen stehen!

[6]) Den Herren Dr. Boeckler und Dr. Jannasch danke ich für das Entgegenkommeo, mit dem sie mir die wiederholte Untersuchung des Bildes in guter Beleuchtung ermöglichten.

Zustand des Bildes in vollem Umfang enthalte[1]), bis zur Unhaltbarkeit erschüttert. Von einem Beweis kann keine Rede sein, solange nicht diese Mantelfrage einwandfrei geklärt worden ist, was ohne Röntgenaufnahme schwer zu erreichen sein wird.

Daß hiernach der obengewählte Titel nur eine Ironie bedeuten solle, dürfte außer Zweifel stehen.

Klaus Graf von Baudissin

2.

Nicht um zu beweisen, „daß die Ofen-Pester Zeichnung den ersten Zustand des Bildes in vollem Umfang enthalte", habe ich meinen Aufsatz geschrieben, sondern um die Entstehungsgeschichte des Bildes aufzuklären. Diese Untersuchung gründete sich allein auf das Gemälde und seine Pentimente. Seitdem wir nun aus ihnen wissen, daß die Budapester Zeichnung eine Reproduktion des ersten Zustandes des Gemäldes ist, ist sie uns zu dessen Erläuterung willkommen. Sie hat aber nicht zur Ermittelung dieses ersten Etats verholfen, sondern umgekehrt hat erst die Entdeckung des Urzustandes gelehrt, daß die Zeichnung sein Nachbild ist. Deshalb würde unser Urteil über das Bild nicht anders ausfallen, selbst wenn wir die Zeichnung nicht besäßen; mit anderen Worten: die Einsicht in die Geschichte des Bildes ist von seinem Verhältnis zur Zeichnung unabhängig.

Auch Graf von Baudissin hat die von mir geschilderte Entwicklung der Bildkomposition nicht angefochten; er bestreitet[2]) nur einen Satz in meinen Ausführungen: „Das Berliner Gemälde und die Budapester Zeichnung stimmen — abgesehen von der Hauptgruppe in der Mitte und vom Schwan — genauestens überein". Wo gibt es eine alte Zeichnung nach einem Gemälde, die ihr Original genauer abbildet, als diese farbige Budapester Zeichnung? Unterschiede sind entweder Zeichenfehler oder sie sind durch die Neuerungen des zweiten Etats des Gemäldes verursacht.

Mehrere Verzeichnungen sind vorhanden: Das Standbein der Susanna steht zu senkrecht, Schultern und Kopf des Angreifers reichen zu hoch hinauf, der zweite Alte ist zu plump, sein Kopf zu groß, die Proportionen des Palastes sind ebenso verfehlt. Ist darum die Zeichnung weniger genau? Im Gegenteil; der Wille zur Vollständigkeit im kleinen (Mimik des Alten, Balustrade der Portikus) ließ manches etwas groß geraten.

Neuerungen des zweiten Etats haben die Abweichungen an der Susannenfigur veranlaßt und die Berliner Kreidezeichnung hat diese Änderungen sorgfältig vorbereitet (vgl. schon meine Ausführungen 1924 S. 80). Demnach ist auch hier die Zeichnung für den ersten Zustand verläßlich. Wenn also Graf v. Baudissin offenläßt, „wie hoch die Bedeutung dieser Unterschiede zu veranschlagen sei", so darf ich erwidern, daß sie für den Versuch, die Untreue der Zeichnung zu belegen, nichts leisten, wohl aber für die Behauptung ihrer Zuverlässigkeit.

Neuerungen des zweiten Etats haben auch die Unterschiede in den Mantelfalten bewirkt. Denn der obere Mittelteil des Mantels hat Pentimenti. Sie brauchten aber nur gering zu sein, weil die neuen Falten fast durchweg den alten[3]) angepaßt und auch im Rot die ersten Farbwerte beibehalten wurden. Folglich verdient auch hier die Zeichnung Vertrauen. Von dieser Übermalung[4]) durfte ich im Hinblick auf das Wesentliche schweigen.

Da demnach die Zeichnung mit dem Erstzustand des Bildes wahrlich genauestens übereinstimmt, darf von ihr auf diesen gefolgert werden. Wenn aber Graf v. Baudissin sie nicht genau findet, kann er aus ihr nichts für das Bild erschließen -, folglich auch nichts, was meiner Darstellung seines Werdens widerspräche. Er hat ja auch jede Schlußfolgerung unterlassen. Seinen Darlegungen fehlt darum das „überraschende Ergebnis". Soll aber die Zeichnung nichts mehr am Bilde erhellen können, so ist der vom Grafen v. Baudissin vorgeschlagene „neue Weg" — zur Aufklärung der Geschichte des Bildes — eine Sackgasse.

Hans Kauffmann

---

[1]) K. S. 72, 3. Abs. „Das Berliner Gemälde und die Budapester Zeichnung stimmen dagegen — abgesehen von der Hauptgruppe in der Mitte und dem Schwan — genaustens überein."

[2]) Warum werden meine Worte falsch zitiert? Ich habe den Mantel nicht den Hauptbestandteil des Bildes genannt. — Ferner: „die metallisch blinkende Bluse und die Goldkette des angreifenden Juden" gehören dem ersten Zustande, nicht der Übermalung an. — Daß das Bild wegen der Korrekturen „leide", habe ich nicht behauptet.

[3]) Graf von Baudissin nennt sie „matte, rund ausschwingende Faltenzüge von weit schwächerem Leben". In Wahrheit sind es echt Rembrandtsche Barockkurven der 30er Jahre; vgl. die Mosesfindung. Das „umgeschlagene Stück Tuch wie eine Satteldecke drübergelegt" ist der Ärmel.

[4]) Auch von anderem, z. B. daß die umgestoßene Flasche auf der Stufe, die aufgescheuchte Ente links auf dem Wasser zugedeckt wurden.

Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst. Herausgegeben von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr, Bd. I. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit. Verlag Dr. Benno Filser. Co., Augsburg 1925.

Eine überaus erfreuliche und höchst begrüßungswerte Veröffentlichung aus dem Kreise der Münchner Kunstwissenschaft liegt vor uns in dem schönen, stattlichen Großquartband der Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, den zwei junge und glücklich aufstrebende Gelehrte, Ernst Buchner an der Alten Pinakothek und Karl Feuchtmayr am Residenz-Museum in dem unternehmungslustigen Verlage von Dr. Benno Filser in Augsburg erscheinen lassen. Man staunt, daß solch ein vornehmes Buch, das mit 178 meist ganzseitigen Abbildungen ausgestattet, in Druck, Papier, Satz und Einband die verwöhntesten Vorkriegsansprüche befriedigt, in den gedrückten Zeiten des Wiederaufbaues schon wieder möglich ist. Das Ausland erwartet dergleichen noch nicht und umso größer ist die Befriedigung dort, wo die Anzeichen der Wiederbelebung wissenschaftlichen Geistes und ernster Forscherarbeit mit Spannung beobachtet werden. Natürlich können solche Leistungen unbesorgten Wagemutes nur von der Jugend, auf der die Zukunft beruht, hervorgebracht werden. Es sei daher von vornherein gesagt, daß diese „Beiträge" ebenso stark anziehen als viel versprechen, weil sie auf jeder Seite die frische Stimme der Jugend vernehmen lassen, selbst dort, wo schon die ältere Erfahrung und längst anerkannte Tüchtigkeit zu Worte kommen. Plan und Form des Buches haben die jungen Herausgeber bestimmt, und daraus ist wohl seine Doppelnatur zu erklären, da es wie eine Zeitschrift aussieht, gleich einer solchen selbständige Untersuchungen und kritische Anzeigen bringt und doch ein Sammelband ist, der unter dem führenden Begriffe der oberdeutschen Kunst ein zusammengehöriges Ganzes umschließt und selbst in den Besprechungen nicht allzusehr aus diesem Rahmen heraustreten möchte. Die Jahrbücher, Repertorien, die Folgen und Sammelbände von Vereinen und Gesellschaften haben früher gut gedient, aber es war nicht immer ganz leicht, besonders für die Jungen, wenn sie ihre Entdeckungen und Funde an die Welt bringen wollten, mit ihren flinken Flugzeugen an den Flugplätzen der Großfahrzeuge zu landen, die das ganze Feld für sich beanspruchen und mit ihren Riesenmotoren einen gewaltigen Spektakel machen.

In dem Bande von 322 Seiten haben sich die verschiedensten Arbeiten zusammengefunden. Ernst Buchner gibt für das Kapitel Malerei den Ton an und wendet sich mit seiner Untersuchung der beiden wunderschönen Sterbebilder, aus den Anfängen der kostbaren Andachtsmalerei jener Zeit zu, die im Abendrot des Mittelalters die Kunst aus dem seraphischen Himmel der gotischen Welteinheit auf den festen Boden der Wirklichkeit herabführt und sie durch manch Tor und Tür, Einlaß und Durchgang in die engen und immer schärfer umgrenzten Bereiche des Völkischen und Nationalen verteilt, um sie in diesen Klausen und Zellen den eigenen Trieben zu überlassen und ihre Insassen, eine vielsprachige Gemeinschaft, nur zu den großen Synoden und Concilien zusammenzuberufen, wenn die gestörte und zersplitterte Vielfältigkeit des künstlerischen Glaubens wieder zu einem Ganzen zusammenzubringen Versuche gemacht wurden. Aber wenn das in den großen Fragen des Kirchlichen gelang, so niemals mehr in dem Streit um die Welt und um das Dieseits, um die Natur und die Wirklichkeit. Auf der Schwelle des fünfzehnten Jahrhunderts steht die Kunst noch in dem schleppenlangen Gewande süßester Gotik und ihre Seele ist noch ganz erfüllt mit dem zarten Weh und Leid mittelalterlicher Kirchlichkeit. Aber dann setzt sie den Fuß auf die grünen Matten eines blühenden Gartens und die sanfte Wehmut ist von ihrer Stirn verschwunden. So waltet in diesen beiden goldfunkelnden Tafeln noch die engelsüße Sehnsucht des Mittelalters, die das erblassende Antlitz des Sterbenden schon mit dem Glanze des Himmlischen übergossen sieht und deshalb Freude empfindet, aber alles Geschehen und Sichtbarwerden ist schon zeitlich, örtlich und sachlich so sehr an irdisches Maß gebunden, daß die wissenschaftliche Deutung dieser Kennwerte und Merkmale unabweisbar wird und damit in einen Irrgarten von Widersprüchen führt. Dabei muß ein Blickfeld von europäischer Weite überschaut werden. Auf die Papstburg von Avignon muß visiert werden und auf das Herzogschloß von Dijon, auf den Belfried von Brügge und die Zinnen des Wasserschlosses von Gent, dann auf die Wenzelburg in Prag, den Sitz der Erzherzöge in Wien — die Donaulinie schimmert auf. Aber überall empfiehlt es sich, nicht die Kirchtürme, sondern die weltlichen Schlösser zu beachten, denn obschon sie ihre köstlichen Gaben mit der kirchlichen Andacht verzückten Gefühles füllt, ist diese Kunst

weltlich, höfisch, Luxus, verwöhnter Geschmack, teuer bezahltes Schmuckwerk für die Regierenden. Wie neckisch, daß die horoskopische Schau auf die fernsten Horizonte durch den unbestimmten Bericht über die Herkunft dieses Kleinodes auf die Weichselschlösser ostpreußischen Rittertums verwiesen wird, also auf einen Kolonialboden, wo die Andachtsmalerei solche wundersüßen Blüten nicht hätte treiben können. Der feinfühligen Untersuchung Ernst Buchners bleibt schließlich nichts übrig, als statt einer klipp und klaren Benennung ein Ungefähr und Vielleicht zu geben, wobei das Rosenkränzlein entzückter Freude über die kostbare Doppeltafel ein sympatischer Ersatz ist für die Katalogkürze des Namens, die niemandem unwillkommen gewesen wäre. Wie schade aber, daß wir uns mit einem tintenschwarzen Abklatsch der juwelenfunkelnden Herrlichkeit begnügen müssen. Wenn Fra Angelico dergleichen gesehen hätte, dann wären ihm die Augen übergegangen und er hätte schmerzlich empfunden, daß seine klösterliche Armut nur ein solch dürftiges Tuschkästlein besitzt, mit dem er seine Marien und Engel hold und süß, aber dünn und blaß angefärbt hat.

Ein ganzer Kreis von Arbeiten reiht sich um diese Einleitungsarbeit Buchners. Es gilt, ein Gebiet zu erforschen, auf dem die europäische Formgerechtigkeit, die im Westen und Süden geprägt war, den europäischen Norden und Osten, dazu die Übergangsländer in der Mitte beherrscht. Der europäiche Kanon wird aber überall durch landeingesessene Sonderart umgebildet. Manche Verwechslungen laufen unter, die den Bestimmungen nach rechts und links gelegentlich ihre Treffsicherheit nehmen. Die Tafeln aus Stift Heiligenkreuz sind ganz gewiß nicht französisch. Andrerseits nähert sich der Londoner Gnadenstuhl auffällig der überkultivierten Art des André Beauneven und Jaquemart de Hesdin, ohne aber aus ihrer Werkstatt zu stammen. Das überall Gültige wird in dieser Übergangszeit noch allzuoft auf eigene Rechnung einer besonderen Hand gesetzt und persönlich gedeutet. Und das Selbständige, die Umdeutung und die Zusatzform, die der Osten von sich aus hinzutut, gilt manchmal als Unvermögen, als grob und roh, während es doch nur der natürliche Widerspruch ferngelegener Werkstätten ist, die das süße Backwerk Pariser Hofmeister nicht mögen und in ihre eigene Innigkeit und Tiefe eine quellfrische Reinheit legen, die in der Sainte-Chapelle verwunderlich genug gewirkt hätte. Die Aufsätze, die dieses Gebiet betreffen, sind in wohlüberlegter Vorsicht und mit allen kritischen Kenntnissen geschrieben, die jetzt zur Verfügung stehen. Allein schon als entschlossener Versuch und oft glücklicher Treffer ziehen sie besonders an. Als ein schon längere Zeit besprochenes Wahrscheinlichkeitsergebnis, das wohl sehr bald festere Formen annehmen wird, schält sich aus diesen Untersuchungen eine Wiener Schule heraus, der dann mit so manchem anderen des Allerbesten der Pähler Altar in München und die größern Bilderreihen in den Glasgemälden von Kloster Königsfelden bei Brugg angehören werden. Hier sieht man schon jetzt Neuland.

Auf ungleich festerem Boden kann sich Friedrich Back mit seiner schönen Darstellung der Arbeiten des Darmstädter Passionsmeisters bewegen; zu dem, was Henry Thode als Erster erkannt hat und spätere Forschung dazu brachte, kann Back glückliche Ergänzungen geben und die Figur des mittelrheinischen Malers fest umreißen. Während er durch das Kreuzigungsbild in der Kirche von Orb eine überzeugende Bereicherung erfährt, bleibt es ihm nicht erspart, die beiden Bilder im Berliner Museum zu schlucken, die thronende Maria und den Gnadenstuhl, während die Kreuzlegende und die Anbetung der Könige ihn gewißlich nicht beschweren werden. Der Meister des Erfurter Regler Altars, ein Mann ohne Gleichen in dem leidenschaftlichen Ausbau des linearen Umrisses, eigentlich ein Glasmaler in seiner Form, aber von herzzerreißender Gewalt des Weh und der Wut, erhält auf seine breiten Mannesschultern ein wunderschönes aber doch ganz anders geartetes Werk aufgeladen, die stimmungsschwere Kreuzigung in Karlsruhe, an der gerade die alles erlöschende Gewißheit des Endes in wunderbar melodischem Ausklang am Fußende des Kreuzes gleichsam zum Schluß kommt — also eine Passionslyrik tiefster Wehmut. Die Zuweisung ist nicht sehr überzeugend.

Das plastische Kapitel des Buches wird durch eine sofort einleuchtende und prächtig durchgeführte Untersuchung von Karl Gröber über Hans Multscher als Bildhauer eingeleitet, der sich Wolfgang Maria Schmid mit einem Bericht über die Passauer Plastik anschließt, wobei der Kefermarkter Meister seinen richtigen Platz erhält, ebenso der holzgeschnitzte Martin aus dem Bayrischen Nationalmuseum, dem sich wohl schon manch Auge zugewendet hat, wenn es galt, die Lebendigkeit der Münchener Maruskatänzer von Erasmus Grasser zu begreifen, natürlich als künstlerische Spitzenleistung, die weder aufgestaffelt noch erklärt werden kann, aber auch nicht als toller Luftsprung eines so ernsten Mannes ganz für sich dastehen sollte. Dem Meister des Untermenziger Altärchens, der in den Hofkreis um Herzog Siegmund gehört, widmet Karl Feuchtmayr eine liebevolle und aufhellende Untersuchung, deren Bildbelege, gute und ausdrucksvolle Blätter, auf den ersten Blick die innere Zusammengehörigkeit der Figuren in die Augen springen lassen. Man horcht auf, wenn einem anderen Münchener Meister fast der gleichen Zeit, dem Meister des Christophorus und Rasso in der Frauenkirche eine neue Zuweisung versprochen wird, oder

meist ist es ja ein kategorisches Zusprechen ohne Berufungsinstanz und Wiedererwägungsantrag. Schon der Berliner Georg steht nicht auf der gleichen Wertstufe wie die Prachtwerke in München. Aber noch weniger der Kruzifixus aus Lindkirchen. Besonders die Engelaufnahme des Kopfes sagt viel in diesem Bezuge. Aus den Bildbelegen, die reichlich und gut gewählt vorliegen, geht hervor, daß Georg Lill Recht hat, wenn er den Johannes den Täufer und eine Magdalena im Bayerischen National-Museum dem Jörg Lederer aus Kaufbeuren zuweist und zwar in die Zeit 1515—1519, als er noch in spätgotischer Erregung überall die Vollkräfte ausspielte und von der Klarheit des Linienzuges noch ganz absieht.

Eine neue Welt von Schmerz und männlicher Heldenkraft erschließt der Schmerzensmann des Hans Leinberger. Unter dem Wertvollen, das hier in Hülle und Fülle vorliegt, ein Allerhöchstes. „Christus in der Ruh." Es ist die Einsamkeit der allerhöchsten Not. An ihrer Größe und Tiefe ist der sternenweite Abstand der Gefühlswerte abzumessen, der die nonnenzarten Sterbebilder zu Anfang des Buches trennt von den hysterischen Krampfbildern, die die hl. Brigitta in ihren Offenbarungen am Schluß mit haarsträubender Entsetzlichkeit aufrollt. Mitten inne ruht alles auf der willensstarken Männlichkeit eines Dürer und, wie wir hier sehen, des Hans Leinberger. Wie sehr Meister Grünewald, oder wie er jetzt heißt, Meister Matthias Gothardt oder Neithart von Würzburg der seelischen Überstürzung aus dem ruhig beherrschten Erfahrungswissen in die flackernde Hellseherei religiöser Erregung nachgegeben hat, das wird uns bei dem Leinbergerschen Meisterwerk bewußt, das von Adolf Feulner eine sachgemäße und sichere Würdigung erfährt. Damit gehen wir über zu der außerordentlich anregenden und aufschlußreichen Studie von Heinrich Feuerstein über den Bildgehalt bei Grünewald und seine Deutung. Ohne Zweifel ist der vielseitig beschlagene und theologisch sattelfeste Herr auf der richtigen Fährte, wenn er dem Maler des Isenheimer Altares gleichsam als Textbuch und Stimmungsquelle die Offenbarungen der hl. Brigitta von Schweden (gedruckt bei Anton Koberger, Nürnberg 1502) oft wortwörtlich nachweist. Auch Dürer wird das Buch gekannt haben, aber er hat es nicht verwertet, vielleicht innerlich abgelehnt als ein Zuviel und als einen Übergriff in die weibliche Gefühlswelt, die durch die hl. Therese im 17. Jahrhundert eine noch glühendere, südlich gefärbte Zeugin fand. Jedenfalls hat „des Kurfürsten von Mainz Maler", der seltsame Mann, in dessen „Nachlaß etwelche lutherische Scharteken" gefunden wurden, diesen schizophrenen Erguß der nordischen Wittib gekannt und verwertet. Mit dieser Feststellung ist es aber für den sehr temperamentvollen Feuerkopf seines Erklärers nicht getan, vielmehr gilt es ihm noch eine derbe und unwirsche Auseinandersetzung mit dem feinsinnigen Deuter Joseph Bernhart aus München, der als Erster in die vieldeutige Symbolik m-a. Bildgehalte eindrang und gerade durch das bunte Nebeneinander seiner Hinweise und Quellen die gestaltende Kraft des Malers in um so helleres Licht setzte. So ist jener tropisch gefiederte Vogel ganz gewiß der Vogel Charadrius aus dem Physiologus, da die troni, seraphim und cherubim zu Beginn der Reformationszeit schon ganz abendländische Geschöpfe waren, und ebenso ist an der Deutung der kleinen Rasseköpfchen, die Bernhart vorschlug, nicht zu rütteln. Doch das sind Nebensachen. Die Hauptsache ist für den Verfasser die Deutung eines Bildganzen aus einer einzigen literarischen Quelle; diese sieht er in dem sermo angelicus der hl. Brigitta gegeben und vor jedem Zweifel sicher. Ich gestehe offen, daß ich nicht Theologe genug bin, um diese Gewißheit des Herrn Feuerstein auch mir zu eigen zu machen, weiß ihm aber Dank für eine Fülle von Belehrung und Aufklärung, der ich als Nichtkatholik in besonderem bedürftig bin. Und für diese große Herde derbesser zu Belehrenden ist wohl der Aufsatz nicht ohne Absicht so gehalten, wie er vorliegt. Herrn Josef Bernhart nichtsdestotrotz meine Hochachtung. Auch durch die Nachschrift, die der Aufsatz bringt, wird klar, daß die Dinge um Grünewald noch gewaltig im Fluß sind. Aber daß Feuerstein einen geraden und zielsicheren Weg zur Deutung des Isenheimer Altares gewiesen hat, ist gewiß, worin ich den scharfen Dialektiker keinen Widerspruch gegen meine eben ausgesprochenen Bedenken zu erkennen bitte.

Auf ein ganz anderes und kaum umstrittenes Gebiet führt uns der Aufsatz von Axel Sjöblom über das Bild der Schlacht von Pavia von Rupprecht Heller, das wahrscheinlich in der Schweiz besondere Aufmerksamkeit erregen wird, da an der Hand des militärischen Sachverständigen, des Herrn Hans Stöcklein die Schlacht zum Erlebnis wird. Ernst Buchner läßt eine Studie über die Schlachtenbilder der Renaissance folgen, sodaß das Thema gleich abgerundet und allseitig ausgebeutet wird — eine geschickte Leistung der Schriftleiter. In die verworrene Geschichte der alten Münchner Residenz weiß sich Friedrich H. Hofmann einen Durchhau vermittelst einer perspektivischen Ausdeutung des Stiches von Matthäus Zeisinger von 1500 zu bahnen, indem er die Straßenfluchten aus den Fenstern des Ballsaales zur Bestimmung der Neufeste benützt. Eine große Anzahl der schönsten Dürer- und Grünewaldzeichnungen, die in dem Bande verstreut sind und das Auge immer von neuem erfrischen, werden von Edmund Schilling und Guido Schönberger besprochen. Verzerrt dagegen und doch anziehend sind die Malereien des Schwaben Jörg Ratgeb, der wohl nicht Allzuvielen bisher bekannt war. Seine Lebensschicksale und seine wunderliche Kunst haben die Wirren und Kämpfe der Reformation im Schwabenland zum Hintergrunde. Die

beiden Flügel in der Figdorsammlung fügen sich ungezwungen in die Arbeiten, die bisher von ihm bekannt waren. Die Studie, die sich mit dieser Zuweisung befaßt, hat zur Verfasserin Betty Kurth, die sich in der Geschichte der Teppichwirkerei ein großes und dauerndes Verdienst erworben hat durch die Aufdeckung der Schule von Tournay und ihre Bedeutung für die Herkunft der meistbewunderten Prachtstücke altflandrischer Bildteppichwirkerei.

Zum Schluß das Bildnis eines stolzen Mitgliedes der Londoner Hansa, das als eigenhändige Arbeit von Hans Holbein durch August L. Mayer entdeckt, erkannt und veröffentlicht ist.

Dem Hauptteil folgt ein „Anhang" für Buchkritik, also der Rezensionsteil. Er ist kritisch sehr lebhaft und für die Herausgeber und ihre Mitarbeiter besonders bezeichnend. Denn er ist voller Bewunderung, wie der schwungvolle und esoterisch ergriffene Nachruf von Benesch auf Max Dvorçak, dem zuzustimmen jedem Freunde des weichen und liebenswürdigen, dabei wissenschaftlich strengen und unnachsichtlichen Gelehrten ein Herzensbedürfnis ist, — er ist aber auch scharf und im Namen der sachlichen Forschung ohne Gnade. Ernst Buchner, der auch hier das Wort ergreift, übt das Recht am Ja und Nein mit beinahe feierlichen Verantwortungsgefühlen und einer Würde aus, wie sie auf allerhöchsten Richterstühlen üblich zu sein pflegt. Eins aber ist mir doch verwunderlich, wie nämlich verkannt werden konnte, daß W. Worringers warmblütiger und ehrlicher Skeptizismus nichts anderes ist als ein naiver Wahrheits- und Wissenstrieb, der nicht abläßt, an dem Negativen den Goldstempel zu suchen und ihn trotzdem gleichgültig übersieht, wenn er ihn sonst irgendwo vorfindet. Da aber seine innerste Teilnahme an den Dingen der Kunst eine psychologische Einstellung voraussetzt, so fühlt er sich am meisten angezogen — wie soll ich sagen, nicht vom Turnvater Jahn, wohl aber vielmehr etwa von der Schwermutssymphonie eines böhmischen Quartetts. Warum Keulen schwingen, wie auf einem Turnplatz?

Der Inhalt des Buches ist außerordentlich reich; auch Ausländer, Schweden und Schweizer nehmen als Autoren daran teil. Man findet viel mehr darin, als man erwarten durfte. Aber man weiß auch nicht, was man darin suchen soll. Nun, die Hauptsache ist, daß die jungen Herausgeber und ihr umfänglicher Stab keinen Augenblick der Verlegenheit kennen und eine Wissensfülle ausschütten, die für die folgenden Bände die Erwartungen noch höher spannt. Das stillarbeitende Gelehrtentum Münchens kann auf Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr stolz sein und wird ihnen auch für die Zukunft gern zur Seite stehen.

Artur Weese

Dittmar Heubach, Grisaillen u. Federzeichnungen der altflämischen Schule. (Etudes sur l'art de tous les pays et de toutes les époques H. 5.) Straßburg, Heitz 1925.

Der Text dieser Veröffentlichung einer Bilderhandschrift aus dem Wiesbadener Staatsarchiv verschweigt, daß es sich um den wörtlichen Abdruck eines Aufsatzes aus der Zeitschrift für christliche Kunst 1920, S. 134 handelt, dem eine kurze Beschreibung der 26 Bilder und einige offenbar nachträglich zu Ohren des Verfassers gekommene Meinungen über sie hinzugefügt sind. Die Klischees dieses Aufsatzes sind den Lichtdrucken des Buches entschieden überlegen. Das Buch entschädigt für diesen Mangel durch die Wiedergabe sämtlicher Bilder, teils feine, teils grobe, vielleicht durch Überarbeiten entstellte Malereien vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Es ist das leider sein einziger Vorzug. Obgleich sich der Verfasser befleißigt, durch Zitieren von Büchern seine Beschlagenheit in der Literatur darzutun, gelingt es ihm nicht, die Bildchen mit einer bestimmten lokalen Kunstübung in Verbindung zu bringen. Was der Titel mit „altflämisch" andeutet, stellt sich als eine ganz allgemein gefaßte Umschreibung heraus. Die andere Aufgabe, durch einen Vergleich mit ähnlichen Skizzenbüchern in Berlin (Daliwe), Braunschweig, Wien usw. irgend ein positives Ergebnis zu erzielen, wird garnicht in Angriff genommen. Gewiß hat der Verfasser weder das eine noch das andere beabsichtigt. Leider enttäuscht die Arbeit auch in dem, was sie auf den sechs Seiten Text an positiven Angaben bietet. Aus den Ausführungen geht nicht zwingend hervor, daß die Scheidung der Miniaturen in 3 Gruppen richtig ist. Die Abbildungen reichen zur Nachprüfung nicht aus, und die Kennzeichnung der technischen Unterschiede ist zu unbestimmt gefaßt. Die Blätter verdienen aber eine eindringendere Würdigung. Es sind offenbar rheinische Arbeiten viel gewanderter Maler, und nicht wenige sind gewinnende Schöpfungen.

F. Winkler

Eberhard Frhr. Schenk zu Schweinsberg. Die Illustrationen der Chronik von Flandern. Handschrift N. 437 der Stadtbibliothek zu Brügge — und ihr Verhältnis zu Hans Memling. — Mit 8 Lichtdrucktafeln. Studien zur dtsch. Kunstgesch., Heft 24, Straßburg 1922.

In dieser Arbeit, die 1921 als Dissertation entstanden ist, wird der Versuch gemacht, die vier Illustrationen (Maria v. Burgund zu Pferde, Cambrai in französ. Besitz, Verlobung Maximilians mit

Maria v. Burgund, Ritterschlag des Prinzen Philipp) einer bisher kunsthistorisch kaum beachteten Handschrift, dem Memling zuzuschreiben.

Der Verfasser geht behutsam zu Werke. Er klärt erst die ikonographische Seite der Blätter auf, indem er alle erreichbaren historischen Nachrichten mit der Darstellung in Beziehung setzt. So kommt er zur Feststellung der einzelnen Szenen und darüber hinaus — mit psychologischen Gründen — zur ungefähren Datierung und Lokalisierung der Blätter: Brügge gegen 1481. Es folgt die formale Analyse, die eine Beziehung zu Memling ebenso nahelegt wie die Folgerung, daß hier mangels miniaturenmäßiger oder holzschnittartiger Züge die illustrative Gelegenheitsarbeit eines Tafelmalers vorliege.

Die Zuschreibung an Memling geschieht auf Grund stilistischer Einzelvergleichungen. Die M. zugeschriebenen Zeichnungen bieten kein geeignetes Vergleichsmaterial, da der Verfasser sie nach einer genauen Kritik als nicht eigenhändig ablehnt (eine Ansicht, die auch M. J. Friedländer teilt in seiner Besprechung dieses Bändchens im Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923). Nur eine wohl richtig auf Memling zurückgeführte Kopie mit Darstellung der Madonna zwischen Heiligen und Stiftern in dreigeteilter architektonischer Rahmung (Berlin, Kupferstichkabinett N. 1965) gibt ihm Gelegenheit, M.s kompositionelle Eigentümlichkeiten zu analysieren: Symmetrie der Anordnung und eine bestimmte Art von flächiger Komposition, bei welcher die Architektur vorwiegend die Funktion einer flächigen Rahmung der Figuren übernimmt. Bei weiteren Vergleichen mit Memlings Bildern kommen als gemeinsame Stilmerkmale hinzu: die lebendige Leichtigkeit der Haltungen, die spezielleren Handbewegungen, das Schema der Gewandfalten, die Bildung der Architekturen. Sie alle geben dem Autor allmählich die Gewißheit, daß M. der Schöpfer dieser Blätter ist.

Soweit man nach den Abbildungen urteilen kann, befriedigt die neue Zuschreibung nicht ganz. Memlings Kompositionen sind noch straffer, die Distanzen in ihnen bedeutungsvoller, die Falten feiner und fester gebildet, so daß ein geschliffenerer Linienzug entsteht. Ein Ähnliches gilt von den Umrissen der Figuren, von der Linienführung überhaupt. Wenn Sch. trotzdem zu seinem Schlusse gekommen ist, geschah es wohl, weil er nicht ausreichend die individuelle Qualität des Meisters dabei in Betracht zog. In seinen Analysen scheinen mir Memlings Stileigentümlichkeiten nur soweit berücksichtigt, als sie auch einem begabten Schüler zugänglich sind.

Trotzdem ist die Arbeit sympathisch, durch den Ernst der Bemühungen, durch die Frische der Darstellung, durch manche gute stilistische Beobachtung. Man kann sich wohl denken, daß dem Verfasser einmal ein Wurf gelingt, der stärker überzeugt als dieser — denn sein Talent zur Analyse und seine Kombinationsgabe als Historiker sind unverkennbar.

Jakob Rosenberg

Georg Habich, Die Medaillen der italienischen Renaissance. Gr.-4°, 11 Bogen Text, 100 Tafeln in Kupfertiefdruck. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin o. J. (1923).

Ein Buch, das uns gefehlt hat, und das nicht nur der Fachmann, sondern jeder, der sich im Ernst mit italienischer Kunst beschäftigt, gern zur Hand nehmen wird. Es will nicht ein Korpus der italienischen Medaille sein. Von den zur Zeit bekannten Medaillen der italienischen Renaissance, deren Zahl der Verfasser auf annähernd 5000 schätzt, behandelt es nur einen Bruchteil, der das künstlerisch wertvollste und geschichtlich wichtigste enthält. Dagegen bietet es diesen in einer Form, die dem Leser ebensowohl eine systematische Übersicht, wie eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung an die Hand gibt, ein Buch also, das gleichermaßen zum Nachschlagen wie zum Lesen geeignet ist. Dies beides zu vereinen hat bisher nur ein deutsches Medaillenwerk unternommen, das C. von Fabricy in den Seemannschen Monographien des Kunstgewerbes (1902/03) veröffentlicht hat, ein in flottem Wurf geschriebenes Kompendium, das jedoch, allein durch seinen geringeren Umfang, sich etwas mehr an der Oberfläche zu halten genötigt war. Greift H. s. Publikation gegenüber diesem Vorläufer bedeutend weiter aus, so behauptet sie auch im Vergleich zu den vorzugsweise beschreibenden älteren Darbietungen von Armand, Friedländer, Heiß und Hill ihre Sonderstellung. Indem sie nämlich ihre Bestimmung vornehmlich darin sieht, die Medaille als Kunstwerk in die Erscheinung treten zu lassen, erfüllt sie selbst eine künstlerisch gestaltende Aufgabe, und, fügen wir sogleich hinzu, eine Aufgabe, wie sie nur die mit ihrem Gegenstande vollständig vertraute Meisterhand zu lösen imstande war. Nur einer solchen konnte es gelingen, in stofflicher Auswahl, Disposition und sprachlicher Einkleidung ein Werk zu schaffen, wie es hier vorliegt, klar, zweckbewußt und scharf geprägt, ganz so, wie es schon im Sinne des Gegenstandes selbst, den es behandelt, gelegen war.

Die Medaille als Kunstwerk und nicht als bloße „Münzbelustigung" anzusehen wird sich heute wohl niemand mehr bedenken, aber es ist doch ein Unterschied in dem Nachdruck, den man in diese Forderung hineinlegt. Die Wärme, mit welcher der Verfasser seinen Standpunkt vertritt, ist nicht für

jeden selbstverständlich, obwohl sicherlich berechtigt. Sie ergibt sich von selbst aus der von ihm an die Spitze gestellten Erwägung, daß die Medaille sich von vornherein durch den Hergang ihrer Entstehung als Denkmalschöpfung kennzeichnet, ja daß es gedanklich kein Paradoxon sein würde, sie der Monumentalkunst einzuordnen, wenn auch der Umfang des Objektes und die Darstellungsmittel, die es erfordert, es für die Praxis zweckmäßiger erscheinen lassen, sie nicht aus der Kategorie der Kleinkunst auszusondern, in der man sie für gewöhnlich einzureihen pflegt — immer natürlich unter der Voraussetzung, daß auch im kleinsten Rahmen große Kunst erscheinen kann. Zur Verstärkung dieses Eindrucks kann es nur beitragen, wenn H., ausführlicher als bisher geschehen, auch darauf hinweist, wie es nicht eigentlich die Prägetechnik der Münze ist, aus der die Kunst der Medaille in ihren Anfängen hervorgegangen ist, sondern daß ihre ersten Verfertiger im 15. Jahrhundert von der sogenannten hohen Kunst, der Monumentalmalerei sowohl als auch der Denkmalplastik ihren Ausgang genommen haben: hier Antonio Pisano, der Maler von Verona, dort die Erzgießer Bertoldo, Sperandio und viele andere.

Wilhelm Bode, dem bei der Schaffung seiner unvergleichlichen Bronzensammlung im Kaiser-Friedrich-Museum von allem Anfang an die Fäden klar vor Augen lagen, die zwischen den Erzeugnissen der Großplastik auf der einen und denen der Kleinbronzen auf der anderen Seite hin- und widerlaufen, hat unter den neueren Forschern wohl das meiste zur Wertung der Medaille in diesem hohen künstlerischen Sinne beigetragen. Das Verdienst, sie auch als zeit- und sittengeschichtliches Dokument zuerst in ihrer vollen Bedeutung erkannt zu haben, darf wohl Jakob Burckhardt für sich in Anspruch nehmen. Von ihm stammt das auch von H. zitierte Urteil, daß „die ganze Kraft des Individuellen, deren das 15. Jahrhundert fähig war, in den vorzüglichsten dieser Arbeiten mit einer wahrhaft unbekümmerten Größe der Auffassung verbunden ist". Auch H. hat dieses Moment nicht außer acht gelassen. Vielmehr hat er mit der ästhetischen und stilgeschichtlichen Würdigung seines Gegenstands auch die eigentümliche Bewußtseinstellung des Zeitalters zu Worte kommen lassen, die das Bedürfnis nach dem Medaillendenkmal schuf, und seine Darstellung verbindet mit der Zeichnung der Künstlerindividualitäten in allen entscheidenden Fällen auch das historische Charakterbild der Persönlichkeiten, die in dieser von Hand zu Hand gehenden Bildnisform das Andenken ihres Namens auf die Nachwelt zu bringen getrachtet haben.

Eine nicht minder aufmerksame Behandlung ist ferner den technischen Vorgängen der Herstellung gewidmet. Ist auch die Tatsache allgemein bekannt, daß wir es in der Medaillenkunst, vor allem des Quattrocento, vorwiegend mit gegossenen, nicht geprägten Stücken zu tun haben, so ist damit doch dem intimeren Formverstandnis noch nicht viel gedient. Ich glaube es als eine besonders schätzbare Seite der vorliegenden Darstellung bezeichnen zu dürfen, daß sie auf die wesentlichen Bedingnisse aufmerksam macht, denen das Reliefbild der Medaille unterliegt, je nachdem die Gußform auf Grund eines erhaben in Wachs oder auch in härterem Material hergestellten Modells, oder aus einem im Wege des Tiefschnittes in Gips oder tonhaltigem Stein, also als Negativ entstandenen Urbilde gewonnen ist. Es ist besonderer Beachtung wert, daß die klassische Einfalt und Geschlossenheit der Reliefwirkung durch die sich beispielsweise die Medaillen eines Pisano oder Matteo de' Pasti auszeichnen, auch darauf zurückzuführen ist, daß die erste Anlage von Vorder- und Rückseite im Tiefschnitt erfolgt ist, der den ausführenden Kunstler zwingt, sich aller Häufungen und Überfeinerungen der Form von vornherein zu enthalten. Welche Veränderungen sich alsdann im Gesamtcharakter der Denkmünze aus einer engeren Verbindung ergeben, die sie im 16. Jahrhundert teils mit der Goldschmiedekunst, teils mit den Verfahrungsweisen des Münzstempelschneiders eingeht, ist in den weiteren Ausführungen des Verfassers ebenso lehrreich geschildert.

So wird die Zurückführung auf Material und Technik geradezu zum Leitmotiv auch der stilgeschichtlichen Betrachtung, und diese selbst, nicht die chronologische Folge der Erscheinungen oder ihre Bindung an bestimmte örtliche oder provinziale Zusammenhänge, ergibt alsdann auch die Richtlinien für die Gruppierung des Stoffes im allgemeinen. Haben noch Fabricy, Armand und Hill einer Einteilung nach geographischen Gesichtspunkten den Vorzug gegeben, so ist für H. die stilistische Einstellung das Entscheidende. Ohne die da und dort sich bildenden lokalen Schulzusammenhänge zu übersehen, wo etwa der Eindruck einer prominenten Persönlichkeit dazu beigetragen hat — so in Ferrara durch Antonio Pisanos, in Florenz durch Spinellos, in Mailand durch Leonis Einfluß —, sichert sich der Verfasser auf diese Weise den Vorteil, die einheitlichen großen Linien der im eigentlichen Sinne künstlerischen Bewegung zu betonen, die unter der Einordnung nach geographischen Gesichtspunkten einer beständigen Brechung unterliegen.

Dem Leser wird auf diese Weise der Einblick in die Geschichte der italienischen Renaissancemedaille in der ungestorten Kontinuität eines eigenen Mit- und Nacherlebens zuteil. Er ist Zeuge von der Entstehung des Medaillendenkmals in Ferrara, die sich dort, vielleicht nicht ohne einen gewissen Ein-

schlag römisch-hellenistischer Reminiszenzen, im wesentlichen aber als die selbständige Tat eben jenes Pisano oder „Pisanello" vollzieht, der von Hause aus ein Porträt- und Historienmaler von erstem Range ist. Die „abbreviierte Form des geistigen Menschen" in den fein umrissenen Profilen der Vorderseiten hinzustellen, die Rückseiten durch allegorisch-symbolische Bildvorstellungen von höchstem Reiz der malerischen Anschauung zu beleben, diese Fertigkeiten hat ihn nicht erst die Aufgabe der Denkmünze gelehrt. Und von so ursprünglicher Stärke und Frische der Einbildungskraft ist seine Schöpfung getragen, daß sie, obwohl die erste in ihrer Art, doch schon ein nahezu letztes Wort bedeutet, insofern wenigstens, als sie ihrem Gehalt nach unübertroffen bleibt.

Mit Matteo de' Pasti, dem unmittelbaren Schüler Pisanos, gruppieren sich noch zehn andere, verwandte Medaillenkünstler um die beherrschende Gestalt des Veronesers, der weiterhin innerhalb seines neapolitanischen Wirkungsbereichs zwei selbständige Persönlichkeiten zur Seite treten, Francesco Laurana und Pietro da Milano. Beide kommen von der dekorativen Großplastik her, eine Abkunft, die sich auch in ihren breit modellierten Portraitstücken nicht verleugnet. Fabricy rechnet sie in einem weiteren Sinne noch zu den Nachfolgern des Pisano, während H. keine Beziehung zu diesem bei ihnen findet.

Als Schüler Pisanellos gilt endlich der Mantuaner Sperandio, bekannt als einer der fruchtbarsten Meister der Medaillenkunst, der sich in seinen rückseitigen Kompositionen zuweilen an den Genannten anschließt, dabei aber doch in diesen wie in seinen Bildnissen einen weniger geschlossenen Eindruck macht, was der Verfasser auf handwerkliche Vorbedingungen zurückführt. Sperandio ist Stückgießer und ist als Bronzearbeiter gewohnt, seine Modelle in Wachs zu bossieren, dagegen des Tiefschnittes ungewohnt.

Über die venezianischen Ausläufer des Pisanostils hinweg führt uns der Weg zu den Meistern von Florenz. Ist im Anfang dieses Berichtes einmal das Wort Monumentalkunst gefallen, das in gewissem Betracht auf die Kunst der Medaille Anwendung finden kann, so dürfte dieses hier wohl den geringsten Widerspruch erfahren, wo der freie Gebrauch der künstlerischen Mittel, der die ganze Kunst dieses Ortes auszeichnet, sich auch dem Schaustück der Medaille sichtbar mitteilt. Das künstlerische wie geschichtliche Interesse sammelt sich an dieser Stelle, von einzelnen Gelegenheitsarbeitern wie Bertoldo, Antonio Pollajuolo oder Francesco da Sangallo abgesehen, in dem Namen des Niccolo di Forzore Spinelli, dem wir eine ganze Ikonographie der medizeischen Republik in seinen Medaillenbildnissen verdanken. Vom Hause des Magnifico angefangen stellt er die bürgerliche Aristokratie der Stadt in ausgewählten Charakteren vor Augen, die Männer aus den tonangebenden Geschlechtern der Strozzi, Tornabuoni, Ridolfi, Vecchietti und dazu jenen Kranz anmutiger Frauengestalten, deren Typen auch aus den historischen Gemälden eines Ghirlandajo oder Botticelli sattsam bekannt sind. So verschieden von Natur und Bildung wie sie sind, so nahe sind sie doch untereinander verwandt in der immer gleich bedeutend gehaltenen Zeichnung des Künstlers, der hier zum Historiographen großen Stiles geworden ist.

Goldschmiede, Siegel- und Stempelschneider in Rom, Mantua und an anderen Orten füllen die folgenden Abschnitte des inhaltreichen Buchs. Was Rom betrifft, so zeigt es sich, daß hier in der Mannigfaltigkeit der verschiedenen miteinander konkurrierenden Talente kein eigentlich lokaler Stil zur Ausbildung gelangt, und wohl auch in der eines einheitlichen Staatsgedankens entbehrenden Gesellschaft nicht gelangen konnte. Doch fesseln um nichts weniger lebhaft einzelne, vorübergehend auch in Rom tätige Meister, wie jener Mantuaner Giancristoforo, dem wir zwei der interessantesten Frauenbildnisse der Renaissance, Isabella von Este und Lucrezia Borgia verdanken, und der Mailänder Caradosso, der Urheber von zweien der bedeutendsten Papstmedaillen, die wir haben, der von Alexander VI. und der von Julius II. Beide sind aber nicht mehr wie die florentinischen und ferraresischen Meister der in großen Ausmessungen arbeitenden Kunst verhaftet, sondern vertreten nach Geschmack und Bildung teils den Gemmenschneider, teils den Goldschmied. Und damit leiten sie zur neuen Ära der Medaille im 16. Jahrhundert über.

Ein höfisch verfeinerter Zug tritt in Habichs Schilderung nunmehr an die Stelle der härteren Mannhaftigkeit des Quattrocento. Ein gekünstelter Heroismus beherrscht Haltung und Kostümierung der Dargestellten, womit ein wachsendes Raffinement der künstlerischen Auffassung gleichen Schritt hält. Einen breiten Raum nimmt sodann im Cinquecento die Prägemedaille ein, was einem vermehrten Bedarf entspricht, zugleich aber wohl auch darauf zurückzuführen ist, daß die Herstellung der Medaillenbildnisse überhaupt sich vorzugsweise nach den Sitzen der neu konsolidierten Territorialgewalten hinzieht, wo staatliche Prägeanstalten ihre nicht zu unterschätzenden technischen Vorteile anbieten.

Wir greifen aus der Menge der hier in Betracht kommenden Einzelcharaktere nur noch wenige heraus, deren Bild in lebendiger Weise und um manche Züge, die nicht allen vertraut sein werden, bereichert, in dem in Rede stehenden Werke hervortritt. Da ist als Typus des Porträtkünstlers nach der Mode Pastorino zu nennen, „der drei Jahrzehnte hindurch ganz Mittelitalien mit seiner gefälligen aber

nichts weniger als starken Kunst in Kontribution setzte"; man findet seine mit Geschmack und Eleganz gefertigten Medaillenbildnisse, meist in der Form von alten Bleigüssen ja fast in allen Sammlungen, kenntlich schon von weitem an dem feinen Perlstab, der die Ränder umzieht. Da ist der Maler Gian Francesco Caroto aus Verona, der in einem hier zum erstenmal in seiner natürlichen Größe veröffentlichten Medaillon eines jungen Markgrafen von Montferrat, einem Unikum in der Sammlung des Königs von Italien, eine in großem Maßstab geübte Hand aufweist, da ist Valerio Belli, der Gemmenkünstler, jedem Besucher der florentiner Sammlungen aus den prachtvollen Kristallschnitten bekannt, die er für Clemens VII. anfertigte, da ist Grechetto, „vielleicht der bedeutendste Meister der Prägemedaille", mit dessen Anerkennung selbst ein so strenger Kritiker wie Michelangelo nicht zurückhielt. Da bieten sich aber vor allem zwei in jeder Hinsicht vollwertige Repräsentanten dieser an ausschweifenden Aspirationen wie an Talenten überströmenden Zeit der Betrachtung dar, der Florentiner Benvenuto Cellini und der Mailänder Leone Leoni mit seinem Sohne Pompeo. Cellinis abenteuerreiche Existenz wird fast noch übertrumpft durch Leben und Taten des aus demselben Format geschnittenen Leoni, der gleich ihm Goldschmied, Münzgraveur, Medailleur und Bildhauer in einer Person ist. Ausführlich lernen wir aus H.s Schilderung den Meister in seinen prächtigen Schaumünzen kennen, denen er, soweit es sich um Porträtdarstellung handelt, etwas von tizianischem Geiste einzuhauchen gewußt hat. Als Großbildhauer findet er in den Augen des Verfassers eine weniger günstige Beurteilung. Und es ist wahr, daß in seinen freiplastisch geschaffenen Bildwerken das kleine schmückende Beiwerk, wie es der Goldschmied liebt, wohl etwas mehr Berücksichtigung gefunden hat, als sich mit dem repräsentativen Charakter dieser Bildwerke eigentlich verträgt. Hält man sich aber an das Wesentliche von diesen, die imposante Summe von Büsten und Porträtstatuen, welche die Sammlungen des Pradomuseums, des königlichen Schlosses in Madrid und die gewaltigen Grabdenkmäler des spanisch-habsburgischen Königshauses im Escorial zusammengenommen aufweisen, Werke, an denen allerdings auch der Sohn Pompeo mitgearbeitet hat, so staunt man doch über die Größe der Konzeption wie über die technische Vollendung, die diesen Werken durchweg eigen sind.

Unser Bericht wäre nicht vollständig ohne ein Wort über die Abbildungen. Es ist wichtig zu wissen, einmal, daß die Wiedergabe der einzelnen Stücke grundsätzlich in natürlicher Größe erfolgt ist, und zweitens, daß auch wo es irgend anging, die Originalstücke und nicht Gipsabgüsse den Aufnahmen zugrunde gelegen haben. Welchen Zuwachs an Mühe und Kosten das für Verleger und Autor zu bedeuten hat, wird jeder zu beurteilen wissen, der in solchen Dingen Erfahrung hat. Wir sind auch in dieser Hinsicht beiden Teilen zu Dank verpflichtet. H. Weizsäcker

Golzio Vincenzo, Il Palazzo Barberini e la sua galleria di pittura. (I palazzi e le case di Roma, No. 2.) Roma, Casa editrice „Roma", s. d. (1925).

Der Verlag „Casa editrice Roma" hat seiner Monographienreihe über die Kirchen Roms eine weitere über die römischen Paläste folgen lassen. Der zweite, vor kurzem erschienene Band entstammt der Feder eines jüngeren Kunstgelehrten, Vincenzo Golzio, und behandelt den Palazzo Barberini.

Die Einleitung, der eigentliche Textteil des Buches, behandelt hauptsächlich die Geschichte des Baues an der Hand der Urkunden. Die Familiengeschichte der Barberini wird in der kurzen Zusammenstellung der Daten jedem Kunsthistoriker willkommen sein; die Baudaten sind, soweit das Urkundenmaterial Anhaltspunkte ergibt, zusammengestellt; ein eingehender Abschnitt über das Theater und die Aufführungen, die daselbst im Laufe des 17. Jahrhunderts stattgefunden haben, bietet einen sehr anschaulichen Beitrag zur Kulturgeschichte des römischen Scicento. Weitere Abschnitte über die Entwicklung der Bibliothek, der Galerie, der Sammlungen von Skulpturen und Inschriften, die der Palast enthält, folgen. Besonders wichtig sind die Ausführungen des Verfassers über die Ausmalung der Säle durch Pietro da Cortona, die von einer ausgezeichneten Beherrschung des Quellenmaterials zeugt.

Die eigentliche stilkritische Behandlung des Palastes erfolgt in dem Text zu den 25 Abbildungen, die dem Hefte beigegeben sind. Der Anteil Madernas (Seitenfassaden), Berninis (Hauptfassade; rückwärtige Fassade), Borrominis (Fenster der Seitenfassaden von Vorder- und Rückseite) und Pietro da Cortonas wird voneinander geschieden. Der Text beschränkt sich nicht immer auf die spezielle Beschreibung des Palazzo Barberini, sondern bringt gelegentlich Analogien aus der Entwicklung des römischen Palastbaues; Ausführungen, die man in ihrer knappen Formulierung mit Vergnügen lesen wird. Die Behandlung der Innenräume zeigt die gleichen Vorzüge der Darstellung.

Ein besonderer Abschnitt ist der Interpretation der berühmten Fresken Cortonas gewidmet; einige Tafeln geben Abbildungen verschiedener architektonischer Details. Man wird schließlich mit Freuden

die Zusammenstellung der wichtigsten Gemälde der Galerie am Schlusse des Buches begrüßen, die immerhin einigen Ersatz für den seit langen Jahren vergriffenen Katalog gewährt.

Die beigegebene Bibliographie enthält alles wesentliche, doch vermißt man den „Mercurio errante" des P. Rossini, der gerade in der Beschreibung der Paläste viele in der römischen Guidenliteratur selbstständige Angaben bietet; aus der Vergleichung der zahlreichen Auflagen, die das Buch erlebt hat, hätte sich vielleicht manches noch ermitteln lassen.

Abschließend darf man sagen, daß es sich hier um eine in jeder Hinsicht tüchtige und verdienstvolle Leistung handelt, die der Bestimmung der ganzen Serie, weitere Kreise von Kunstfreunden mit den Monumenten der ewigen Stadt bekannt zu machen, in hervorragendem Maße gerecht wird.

Ludwig Schudt

Francesco Malaguzzi Valeri: La corte di Lodovico il Moro. 4. Band: Le Arti industriali. La Letteratura. La Musica. Mailand, U. Hoepli 1923.

Mit diesem vierten Band gelangt das Werk des Grafen Malaguzzi Valeri (dessen einzelne Teile jeweils im Repertorium 1915, 1919 und 1923 angezeigt wurden) zum Abschluß. Seine ersten Kapitel führen das Thema der zweiten Hälfte des dritten Bandes zu Ende: die Geschichte des Kunstgewerbes in Mailand zur Zeit Lodovicos. Der Rest ist der Literatur- und Musikgeschichte gewidmet, die so allerdings etwas zu kurz kommen. Ein Schlußkapitel schildert den Sturz und das Ende des Herzogs und faßt seine Verdienste um die Kultur in der Lombardei zusammen. Ausführliche Namens- und Ortsverzeichnisse für das ganze Werk sind angehängt.

Malaguzzi hat mehrere Mailänder Gelehrte zur Mitarbeit an diesem Band gewonnen und ihnen etwa zwei Drittel des verfügbaren Raumes überlassen. Wie das Vorwort verrät, haben Ugo Monneret de Villard das Kapitel über die Glasmalerei, Maria Pesenti Villa das über Literatur und Dichtkunst, Gaetano Cesari das über Musik verfaßt. Ihre Namen erscheinen aber nur am Schluß der betreffenden Abschnitte, weder in den Kapitelüberschriften noch auf dem Titelblatt oder im Inhaltsverzeichnis, so daß auf ihre Verdienste ausdrücklich hingewiesen werden muß. Spezialkenner ihrer Gebiete, haben sie ausgezeichnete Darstellungen auf Grund reichen, zum Teil bislang noch unerforschten Materials gegeben.

Malaguzzi selbst behandelt die Kunst der Sticker und Teppichweber. Soweit es an der Hand der noch erhaltenen Arbeiten möglich war, ist die Bedeutung dieser Kunstzweige dargetan, dabei aber richtig erkannt, daß in der Lombardei die Teppichweberei nie die Höhe wie in anderen Ländern erreicht hat. Provinzielles wird selbst bei einem so bedeutenden Werk wie der nach Kartons von Bramantino gefertigten Monatsfolge des Palazzo Trivulzi deutlich. Sehr umfangreich ist das noch erhaltene Material an prunkvoll verzierten Lederarbeiten verschiedenster Art; auf ihre wichtigsten Typen weist ein kurzer Abschnitt hin. Ausführlicher konnte der Abschnitt über Waffen werden, deren Herstellung in Mailand auf einer bemerkenswerten Höhe gestanden hat. Nicht nur aus Urkunden ergibt sich, daß die Erzeugnisse der lombardischen Werkstätten auch auswärts, ja selbst jenseits der Alpen, gesucht waren. Eine Anzahl wichtiger Entdeckungen und Feststelllungen auf diesem Gebiet ist Malaguzzi gelungen, der nicht nur zahlreiche Sammlungen nach Erzeugnissen Mailänder Waffenschmiede, Archive und Urkundenpublikationen nach schriftlichen Nachrichten durchforscht, sondern auch in mehreren Fällen Verbindung zwischen den so gewonnenen Bausteinen hergestellt hat.

Einen längeren Abschnitt widmet Malaguzzi der Druckgraphik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Im Ganzen hält er sich dabei an die Vorarbeiten von Kristeller. Nur in der Zuschreibung der bekannten Gruppe lombardischer Kupferstiche an Antonio da Monza wendet er sich gegen Kristeller, indem er sie als Arbeiten eines Nachfolgers oder Genossen Zuan Andreas bezeichnet. Den Schluß des ersten von Malaguzzi verfaßten Kapitels bilden kurze Abschnitte über Spielkarten, Majolikaarbeiten, Uhren, Elfenbeinarbeiten und ähnliche kunstgewerbliche Kleinarbeiten.

Ugo Monneret de Villard hat schon vor mehreren Jahren einen Band über die Glasfenster des Mailänder Doms erscheinen lassen (Mailand 1917), in dem ein umfangreiches Material an Urkunden und Denkmälern mit vieler Umsicht verarbeitet worden ist. Seine Mitarbeit am vorliegenden Werk mußte sich darauf beschränken, die Resultate seiner früheren Forschungen zusammenzufassen. Sehr klar wird dabei, wie alle Fäden in der Mailander Dombauhütte zusammenlaufen und wie einige führende Glasmaler die Produktion bestimmen; ihnen schreibt Monneret de Villard auch die Entwürfe zu, so daß für die früher vermutete Teilnahme der gleichzeitigen Tafelmaler kein Platz bleibt. Auf einen Überblick der Vorgeschichte seit dem Ende des 14. und der Blütezeit in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts läßt der Verfasser eine ausführliche Besprechung dreier Hauptmeister, Christoforo de Mottis, Niccolo da Varallo und Antonio da Pandino folgen. Seine ganze Darstellung verwebt aufs wirkungsvollste urkundliche

Nachrichten und erhaltene Werke, so daß man sich seiner Führung gerne und unbedenklich anvertraut.

Näher auf die Kapitel über Literatur und Musik einzugehen, kann nicht Aufgabe dieser Anzeige sein. Doch sei darauf hingewiesen, daß sie an dieser Stelle eine unentbehrliche Ergänzung zu der Geschichte der bildenden Künste sind und dem Bilde des Zeitalters Lodovicos erst seinen vollen Glanz verleihen. In einem Werk, daß auf eine so breite kulturgeschichtliche Grundlage gestellt ist, durften sie jedenfalls nicht fehlen.

Am Schluß des Bandes ergreift Malaguzzi noch einmal das Wort, um die Bedeutung Lodovicos il Moro für Kunst und Kultur des späten Quattrocento hervorzuheben. Mit Wärme verteidigt er seinen Helden, dessen Bedeutung gelegentlich bezweifelt worden ist. Tatsächlich genügt schon die Beobachtung, daß unter seiner Herrschaft die Kunstübung in Mailand zu einer Höhe gelangt ist, wie sie weder vorher noch nachher erreicht wurde, ihm den Ruhm eines der größten Förderer italienischen Geisteslebens zuzuerkennen.

K. Zoege von Manteuffel

Die niederländische Radierung von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts von K. Zoege von Manteuffel. Verlag Hugo Schmidt, München.

In diesem Bändchen hat der Verfasser sich ein Thema gestellt, das in der Abgrenzung auf die nur „niederländische" Radierung bisher noch keine Darstellung erfahren hatte. Die Gründe zu einer solchen Isolierung des Themas sind nicht ganz zwingend, denn von dem einen Rembrandt abgesehen und vielleicht noch von dem merkwürdigen, mit seinen farbigen Versuchen etwas abseitigen Seghers ist die Geschichte der niederländischen Radierung kaum ein sehr bedeutungsvolles und eigenwüchsiges Stück Kunstgeschichte. Quantitativ nehmen mittelmäßige und populären Geschmacksrichtungen angehörige Künstler (Ostade, Berchem, Everdingen, Vliet, Swanevelt usw.) den breitesten Raum der Produktion ein. Von den stärksten Begabungen fehlen die meisten. Einige haben sich nur ganz gelegentlich in der Radierung betätigt (Rubens, van Dyck, Ruisdael, Cüyp). Man kann also nicht sagen, daß die Radierung in den Niederlanden eine sehr charakteristische Äußerung nationaler Kunstempfindung gewesen ist, so etwa wie es der Holzschnitt bei den Altdeutschen war.

Die Berechtigung des Themas erweist sich jedoch auf der anderen Seite durch den Anreiz zu neuen, interessanten Fragestellungen, die mit einer solchen Beschränkung der Darstellung gegeben sind: Inwiefern bietet die Radierung eine besondere Ausdrucksmöglichkeit für die niederländische Kunst? Und wie scheiden sich dabei die Geister der Vlamen und der Holländer? Wie verhält sie sich zur führenden Kunstgattung, zur Malerei, namentlich in der Glanzzeit beider Länder? Und wo liegen die Wege, die zu dem Gipfel Rembrandt aufführen?

Der Verfasser hat diese Fragen nicht besonders aufs Korn genommen. Er streift die eine oder die andere. Ihm kam es mehr auf eine handbuchmäßige, knappe Aufreihung mit kurzer Charakterisierung an. Er tut es mit großem Geschick, in einer durch Einfachheit und Klarheit angenehmen Darstellungsweise.

Über das Inhaltliche seien folgende Bemerkungen gestattet. Unter den Vorläufern Rembrandts hätte wohl der Name Callots fallen können, obwohl er ein Franzose ist, denn er ist die originellste Radierbegabung vor Rembrandt und hat den jungen Rembrandt offenbar angeregt. Bei Rembrandt selbst scheint mir die Unterscheidung zwischen dem Frühstil und dem Spätstil nicht scharf genug. Hier sind zwei Möglichkeiten und Höhen der Radierung verwirklicht, zwischen denen nicht nur eine starke innere Wandlung der Persönlichkeit liegt, sondern auch eine fundamentale Wandlung der graphischen Mittel und Wirkungen. Es ist zwar die Rede davon, aber in der Gesamtdarstellung fließen doch wieder die Eigenschaften der frühen und der späten Radierungen ineinander. — Auf van Goyens wenig charakteristische und wenn überhaupt eigenhändige, so doch sehr unscheinbare Arbeiten hätte der Verfasser wohl besser nicht so ausführlich Bezug genommen. Dagegen wäre wenigstens eine Abbildung der quantitativ so stark vertretenen, von Claude und den Poussins herkommenden Strömung (Swanevelt, Glauber, Meyeringh) erwünscht gewesen. Swanevelt kann sich als Radierer sehen lassen, neben den meisten anderen.

Sonst ergibt die Zusammenstellung der Abbildungen ein kontinuierliches Bild der Entwicklung, so daß der Liebhaber niederländischer Kunst dieses Bändchen mit seinem übersichtlich orientierenden Text mit Nutzen zur Hand nehmen wird.

Jacob Rosenberg

Paul Seidel, Friedrich der Große und die bildende Kunst. Mit Radierungen und Zeichnungen von Professor Peter von Halm. II. vermehrte und verbesserte Auflage Giesecke & Devrient, Leipzig und Berlin 1924.

Paul Seidels Friedrichsbuch hat kaum ein Jahr nach Erscheinen der ersten Auflage bereits eine neue vermehrte Auflage erlebt, ohne daß die kunstwissenschaftliche Kritik auf das Buch bisher hingewiesen

hat. Seidels Werk gehört zu denjenigen Büchern, deren kritische Besprechung nicht leicht ist, da hier ein kaum übersehbares Material an Tatsachen aus unmittelbarer Berührung mit dem Stoff und aus einer mehr als ein Menschenalter währenden Bearbeitung zusammen getragen ist, dessen kritische Beleuchtung eigentlich nur dem möglich ist, der selbst den urkundlichen und kunstgeschichtlichen Stoff genau kennt. Seidel war durch seine Jahrzehnte lange Tätigkeit als Direktor der Kunstsammlungen der kgl. Schlösser wie kein anderer für diese Bearbeitung geeignet. In zahlreichen grundlegenden Aufsätzen des von ihm redigierten Hohenzollernjahrbuches und in zwei großen Publikationen über die französischen Kunstwerke des 18. Jahrhunderts und die Gemälde im Besitz des Kaisers hatte Seidel bereits einen Teil seiner Forschungsergebnisse niedergelegt. In dem vorliegenden Buche wird ein Teil dieser Aufsätze umgearbeitet und zusammengefaßt und durch eine Reihe von Zusätzen erweitert, so daß das Buch die erste, lange entbehrte geschlossene Darstellung der Tätigkeit des großen Königs als Bauherrn, als Kunstgönners und Sammlers auf den verschiedensten Gebieten der Kunst, der Malerei, der Bildnerei, der Kupferstechkunst, des Porzellans, der Goldschmiede-, Juwelier- und der Möbelkunst liefert. Das Buch enthält eine solche Fülle von Tatsachen bezüglich der hier genannten Kunstgattungen, daß jedem Forscher über das Kunstleben des 18. Jahrhunderts Seidels Werk als wichtige Quelle dienen kann. Der große König hat gewissermaßen die Quintessenz aus dem Kunstschaffen des Rokokozeitalters gezogen. Seine Schöpfungen und Sammlungen stellen den Höhepunkt des Rokoko dar. In ihnen geben sich fast alle Strömungen der Zeit ein Stelldichein. Die durch Knobelsdorff geschaffenen, von Nahl und Hoppenhaupt dekorierten Schlösser und Bauten sind die feinste Blüte des deutschen Rokoko nicht nur, sondern es haben sich in ihnen auch zahlreiche hervorragende Schöpfungen der französischen und italienischen Malerei und Bildnerei des Jahrhunderts, ebenso wie eine Anzahl der damals hochgeschätzten antiken Werke versammelt. Daher kann das Kunstschaffen Friedrichs des Großen das lebhafteste Interesse auch der internationalen Kunstforschung beanspruchen, und in der Tat haben besonders die Franzosen für Friedrichs Kunst ein lebhaftes Interesse namentlich kurz vor dem Kriege bewiesen.

Im Augenblick hat Seidels Werk noch eine besondere Bedeutung, da die unmittelbar vor dem Abschluß stehende Auseinandersetzung zwischen Krone und Staat die preußischen Königsschlösser und den reichen Bestand an Kunstwerken in den Schlössern und Gärten erst der vaterländischen Forschung in vollem Umfang zugänglich machen wird. Es ist kein Zweifel, daß die früher notwendigen Schwierigkeiten in der Zugänglichkeit dieses großartigen Kunstmaterials des preußischen Staates — die übrigens Seidel selbst stets von Fall zu Fall in der kollegialsten Weise aus dem Wege geräumt hat — daß diese Schwierigkeiten verhindert haben, daß dieser wichtige und an Problemen so reiche Kunstbesitz der Forschung und der kunstfreundlichen Öffentlichkeit in dem Maße bekannt geworden ist, wie er es verdient.

Seidel beginnt seine Darstellung mit einer Schilderung der Jugendeindrücke Friedrichs, soweit die Kunst dabei in Frage kommt. Friedrich wurde im Jahre 1712 geboren in dem eben vollendeten nach Schlüters Intentionen begonnenen Berliner Schloß — das Geburtszimmer Friedrichs mit einer pilastergegliederten Barockvertäfelung ist beiläufig kürzlich mit dem Schloßmuseum der Öffentlichkeit zugänglich geworden. Mit der Thronbesteigung des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelms I. ist allerdings der glänzende Kunstbetrieb, der sich unter Friedrich I. in Berlin entwickelt hatte, zum großen Teil abgebrochen worden. Mehrere der Künstler, wie Eosander von Goethe, Longuelune und später de Bodt, der Schöpfer des Zeughauses, der Gobelinwirker Mercier u. a. begaben sich nach Dresden. Aber in der Architektur blieb die Schule, die Schlüter, Eosander und de Bodt gegründet hatten, doch in vollem Betrieb. Demnächst wird uns die Biographie des wichtigsten Meisters unter Friedrich Wilhelm I., des Gerlach, dargeboten werden. Die ununterbrochene Tätigkeit der Berliner Schule im Schloßbau nach dem Fortgang Schlüters und bis zum Erscheinen Knobelsdorffs, also die für den Übergang vom Barock zum Rokoko wichtigen zwanzig Jahre, zwischen 1712 und 1732, wird von dem Berichterstatter in dem baldigst erscheinenden Werke: „Die preußischen Königsschlösser" dargetan werden. Ein anderer Zweig der Berliner Kunst, der unter Friedrich Wilhelm I. nicht abgerissen ist, ist die Silberschmiedekunst, die vor allem durch die beiden Lieberkühn vertreten wird. Nur noch einige Überreste der reichen Silberausstattung in den Paradekammern des Schlosses, in der der Soldatenkönig einen Teil des Staatsvermögens investierte, hat sich dort erhalten. Ferner ist auf dem Gebiete der Malerei Antoine Pesne zu nennen, der in den letzten Jahren Friedrichs I. von Paris nach Berlin übergesiedelt, die ganze Regierungszeit Friedrich Wilhelms I. hindurch als Portraitmaler des Königs und seiner Familie und der Berliner Bürgerschaft gewirkt hat, bis er von dem jungen Friedrich 1737 nach Rheinsberg gerufen als, ein schon bejahrter Mann seine köstlichsten dekorativen Bilder schuf.

Entscheidend aber für die Entwicklung des Kunstgeschmacks des jungen Friedrich war nicht der derbe Vater, sondern die Mutter Sophie Dorothea, die sich in ihrem Schlößchen Monbijou mit den

Erzeugnissen einer feineren eleganten Kunst umgab. Zwar ist von dieser Ausstattung fast nichts erhalten, aber ein ausführliches Inventar gibt darüber Aufschluß. Es ist eines der wichtigsten Denkmäler für die Innenausstattung des deutschen Rokoko. Es fanden sich in den Räumen der Königin neben feineren Möbeln und Seidentapeten Meißner Porzellane, Steinzeug der märkischen Fabrik von Plaue, geschnittene Gläser, Uhren, Dosen und Galanteriewaren aller Art, wie sie der verfeinerte Geschmack der Regence verlangte. Darunter Geschenke August's des Starken anläßlich seines Besuches in Berlin im Jahre 1728. Die Berührung mit August dem Starken, namentlich der Besuch des Kronprinzen in Dresden ist ein weiteres Moment, das zur Bildung der Kunstanschauungen Friedrichs zu beachten ist.

Eingehend bespricht Seidel die erste Schöpfung, die der junge Friedrich zusammen mit Knobelsdorff in dem Ausbau des Schlosses und des Parks von Rheinsberg geschaffen. Auch hier ist leider die Ausstattung der Räume des Kronprinzen und der Kronprinzessin bis auf Überreste — wie die Deckenbilder von Pesne — umgestaltet worden. Das ist doppelt zu beklagen, weil die Inneneinrichtung Rheinsbergs, die in den Jahren 1736 begann, Aufschluß geben würde über die Anfänge der friderizianischen Rokoko, das Anfang der 40er Jahre in dem Charlottenburger Ostflügel fertig vor unseren Augen steht. Eine eingehendere Untersuchung verdienten die von Seidel angedeuteten Beziehungen Friedrichs zu der bei Rheinsberg gelegenen Zechliner Glashütte.

Von der großartigen Bau- und Kunsttätigkeit des jugendlichen Königs in seiner Residenz ist neben dem Opernhaus in Berlin der Ostflügel des Charlottenburger Schlosses von Seidel ausführlich seiner Bedeutung für die Innendekoration entsprechend gewürdigt worden. Übrigens ist ein Teil dieser Räume ebenso wie die in Rheinsberg nur in alten Beschreibungen erhalten. Alle links des von Nahl dekorierten Treppenhauses gelegenen Gemächer sind unter Friedrich Wilhelm II. umgebaut worden, nur nicht drei kleine nach dem Schloßpark gerichtete Zimmer, von denen die weiß und silbern gestrichene galerieartige Bibliothek noch die Konsolen der hier aufgestellten Büsten aus der Sammlung Polignac bewahrt. Über Nahl, der im Charlottenburger Ostflügel seine Meisterstücke in den 4 Türen des großen Speisesaals und den Dekorationen der unvergleichlichen goldenen Galerie geschaffen hat, hat inzwischen Kania weiteres biographische Material beigesteuert. Demnächst wird über diesen unter den deutschen Rokokodekorateuren in vorderster Linie stehenden Meister eine ausführliche Biographie erscheinen unter Berücksichtigung seiner späten Hauptschöpfung, der Innendekoration des Schlößchens Wilhelmsthal bei Kassel. Neben diesen Räumen ist Nahl am besten zu studieren in dem Musikzimmer und dem anstoßenden Zimmer des Potsdamer Stadtschlosses. Der berühmte Broncesaal des Stadtschlosses ist erst Jahre nach Nahls Flucht von Berlin (1746) durch Melchior Kambly nach Nahls Entwürfen ausgeführt worden (1754). Seidel gibt eine eingehende Charakteristik der Ornamentik des Nahlschen Rokoko und ihrer kennzeichnenden Unterschiede gegenüber dem französischen Rokoko, wie es durch Meissonier ausgeprägt worden ist, und das Nahl offenbar in Straßburg, von wo er nach Berlin gekommen ist, kennen gelernt hat. Neben ihm ist der wichtigste Vertreter der Rokokodekoration unter Friedrich dem Großen der ältere Hoppenhaupt, der u. a. das runde Turmzimmer, das Schreibzimmer des großen Königs im Berliner Schloß ausgeführt hat, das der einzige erhaltene Raum der damals eingerichteten Wohnung des großen Königs ist — diese Räume sind später durch Schinkel für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. neu eingerichtet worden, sie dienten zuletzt dem Kaiserpaar zur Wohnung[1]). Weiter ist Hoppenhaupt der Hauptschöpfer der Dekorationen im Schlosse Sanssouci, und selbst die Ausstattung des Neuen Palais nach dem Siebenjährigen Kriege ist stellenweise unter Benutzung seiner älteren Entwürfe ausgeführt worden. Seidel gibt detaillierte Nachrichten über die Mitwirkung des Königs bei seinen Schloßbauten, über die Zeichnungen und die Rechnungen von seiner Hand, die uns hinterlassen sind. Das innige Zusammenwirken Friedrichs mit seinem Freunde Knobelsdorff wird durch eine Reihe neuer Tatsachen beleuchtet, und der schließliche Bruch zwischen den beiden aus ihren Naturen zu erklären gesucht. Die zweite Hälfte der Regierung Friedrichs ist durch Karl von Gontard als Baumeister bestimmt, dessen Tätigkeit am Neuen Palais und den Communs soeben durch die Funde Kanias in neues Licht gerückt ist. Auch bei diesem Bau ist die unmittelbare Mitwirkung des Königs zu beobachten, sie hat hier in gleicher Weise wie bei den Knobelsdorffschen Schöpfungen Zerwürfnisse mit den Architekten herbeigeführt. Von besonderem Einfluß war damals auf den König bezüglich des Geschmacks in der Baukunst der Italiener Algarotti, der den König für Palladio empfänglich machte. Namentlich viele Bürgerhäuser in Potsdam sind auf Befehl des Königs erfolgte Nachbildungen Palladios und anderer Italiener

[1]) Das Schreibzimmer Friedrichs mit dem aus der Bildergalerie in Sanssouci hierher an seinen ursprünglichen Platz zurückgekehrten Bilde der Tänzerin Barberina von Pesne wird nebst der ganzen Flucht der angrenzenden Räume des Berliner Schlosses einschließlich der spätgotischen Kapelle Joachims II. demnächst zugänglich gemacht.

der Spätrenaissance und der Folgezeit, aber mit Recht weist Seidel darauf hin, wie sehr sich die wenigen Fassaden nach Knobelsdorffs Entwürfen durch ihre geistvolle Komposition vor den nach Kupferstichen kopierten Potsdamer Fassaden auszeichnen.

Friedrich als Sammler von Gemälden und Skulpturen bildet eines der weiteren Kapitel. Es wird das Zustandekommen der Sammlung französischer Gemälde besprochen. Die Erweckung des Interesses an diesen Bildern begann bereits in Rheinsberg durch Pesne und Knobelsdorff. Die spätere Wendung in der Liebhaberei des Königs zu Gunsten der klassizistischen Richtung (van Loo, Restout). Die Ankäufe und Bestellungen, die Schenkungen französischer Skulpturen — heute noch birgt Sanssouci, die Gemäldegalerie und der Park eine Reihe der hervorragendsten Meisterschöpfungen der französischen Bildhauer des 18. Jahrhunderts, wie sie selbst in Paris und Versailles kaum gleich glänzend beisammen sind. Werke der beiden Adam, des Pigalle, des Coustou, Lemoyne, Houdon, des Tassaert, Michel. Dazu kommen eine Reihe erstklassiger bronzemontierter Möbel sowie bronzegefaßter Porphyrvasen, meist aus der Sammlung Julliene, eine Reihe davon neben anderen französischen Kunstwerken aus dem Nachlaß des großen Königs jetzt im Berliner Schloßmuseum. Schließlich wird Friedrichs Fürsorge auf dem Gebiete des Kupferstichs berührt, die Arbeiten von Georg Friedrich Schmidt, die seine Werke illustrierten, und von Daniel Chodowiecki, dessen Tätigkeit als Emailmaler durch mehrere Neuerwerbungen des Schloßmuseums in ein neues Licht gerückt ist. Den Beschluß des Werkes macht eine Schilderung der Beziehungen Friedrichs zu seiner Porzellanmanufaktur, von deren Leistung jetzt das große Jubiläumswerk von Lenz einen abschließenden Begriff gibt, und eine Würdigung der Goldschmiede- und Juwelierarbeiten für den König, insbesondere der herrlichen Sammlung brillantbesetzter Golddosen im Hohenzollernmuseum, die hoffentlich bald mit dieser Sammlung dem Publikum und der Forschung wieder zugänglich gemacht werden. Die Wiedereröffnung des von Paul Seidel geschaffenen Hohenzollernmuseums wird in gleicher Weise wie die zu erwartende Zugänglichmachung der Hohenzollernschlösser der Forschung ein reiches Material nahebringen. In den Arbeiten, die Paul Seidel in diesem und in den anderen Werken niedergelegt hat, ist eine Fülle von wertvollem Stoff für kunstgeschichtliche Spezialarbeiten niedergelegt, der heute für die heranwachsende Forschergeneration doppelt wertvoll ist, weil ihr die Möglichkeit zu Auslandsreisen beschränkt ist.

Hermann Schmitz

Gustav E. Pazaurek: Deutsche Fayence- und Porzellan-Hausmaler. Karl W. Hiersemann, Leipzig. 2 Bände. 34 Lichtdrucktafeln, davon 14 farbig, und 404 Bilder.

Dies neueste Werk des rührigen Verfassers füllt eine Lücke aus, da die keramische Hausmalerei und mit ihr der Einfluß der Glas- und Emailmaler auf dieses Gebiet im Zusammenhang bisher noch nicht erörtert wurde. Die Hausmalerei auf Fayence und Porzellan wird getrennt behandelt. Wenn auch naturgemäß die letztere ein sehr viel weiteres örtliches und sachliches Gebiet umfaßt, so hat man doch das Empfinden, als ob der Verfasser mehr Neigung für das Porzellan besitzt, sieht er doch dieses als das „vornehmere Material" (S. 13), als den „edleren keramischen Grundstoff" (S. 109) an. Die zur Zeit von Robert Schmidt im Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M. veranstaltete Sonderausstellung von Meisterwerken mittel- und süddeutscher Fayencekunst aus deutschem Privatbesitz zeigt aber deutlich, daß die Malerei auf Fayencen den Vergleich mit der auf Porzellan sehr wohl aushalten kann.

Das Hauptverdienst des Werkes liegt nun auch — abgesehen von der Ausfüllung jener Lücke und von dem ungeheueren Fleiß, mit dem das Vergleichsmaterial aus dem ganzen europäischen Besitz zusammengetragen ist — darin, daß aus den Porzellan-Fabrikerzeugnissen die der häuslichen Werkstätten klar und in überzeugender Weise herausgeschält sind und daß damit gleichzeitig der wechselseitige Einfluß festgestellt ist, den diese Betriebe aufeinander gehabt haben. Museen und Sammler werden daher das ausgezeichnet vom Verlag ausgestattete Werk gar nicht entbehren können.

Die Hausmalerei auf Fayence, zunächst in Schwarzlot, hat sich aus der Glasmalerei entwickelt. Johann Schaper aus Hamburg, der in Nürnberg arbeitete, wie sich überhaupt um Nürnberg diese ganze Kunst zentralisierte, ist hier bahnbrechend gewesen. Von 1665 stammt sein erster bekannter datierter Krug. Seine unmittelbaren Nachfolger reichen nicht mehr an ihn heran: die Monogrammisten I C., I B. F. (um 1677), H (um 1678), Hermann Benchertt aus Stockholm (um 1678), Johann Ludwig Faber (um 1680) u. a.

Den Höhepunkt erreichte die Fayencehausmalerei unter Abraham Helmhack und dem ihm technisch noch überlegenen, leider immer noch nicht personifizierten Monogrammisten W. R., die zunächst auch noch Schwarzlot anwendeten, dann aber bald zur polychromen Malerei übergingen und darin ganz vorzügliches geleistet haben. Die Leuchtkraft der Farben und Hochglasur der Krüge besonders des W. R. schlägt jede Konkurrenz. Ihre Arbeiten sind im wesentlichen im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden.

Es folgen dann noch die Monogrammisten M. S., I. H., C. B. und Johann Melchior Gebhard Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts.

Schon der Monogrammist M. S. hat das Purpur-Camayeu in größerem Umfange als alleinige Farbe verwandt. Ihm folgten dann andere, so Anna Elisabeth Waldin, M. B. u. a., bis dann auch die Frankfurter Fayencefabrik um 1693 diese Malerei mit in ihr Programm aufnahm. Überhaupt wird es jetzt oft schwer, zwischen Haus- und Fabrikmalerei eine deutliche Grenze zu ziehen, da manches Stück auch von Fabrikmalern in ihren Feierabendstunden oder zu Haus bemalt sein wird, um mehr Verdienst zu haben. So klingen manche Stücke z. B. von J. A. E. Glüer, G. F. Grebner, J. Ph. Dannhöffer, Adam Friedrich von Löwenfinck, Friedrich und Jgnaz Haß zum mindestens stark an Hausmalereierzeugnisse an.

Der Ruhm von Nürnberg ließ Augsburg, die schwäbische Zentrale, nicht schlafen. Eine kleine Gruppe hierhergehöriger Fayencehausmalerei veranschaulicht die in meinem Buch „Deutsche Fayencen" S. 85 unter Nr. 104 abgebildete Schüssel mit dem Bauernpaar nach H. S. Beham. Eine größere, etwas jüngere Gruppe um Bartholomeus Seuter bevorzugt in polychromen Farben die naturalistische Malerei, meistens um phantastisch ausgezackten Kartuschen. Sie hat, wie auch die Frankfurter Ausstellung zeigt, noch glänzendes geleistet.

Ferner hält der Verfasser noch eine dritte Gruppe für Augsburger Hausmalerwerkstatt-Arbeiten, d. s. Fayencen in Porzellandekorart mit weitgehender Verwendung von Goldmalerei, die ich a. a. O. S. 104 ff. der Künersberger Fabrik zugeteilt habe. Ich halte dies auch bis auf weiteres noch für richtig. Der Verfasser stützt sich im wesentlichen darauf, daß der Golddekor im Prinzip dem gleichzeitigen Meißener Porzellan entspreche, die Detailzeichnung aber ein Vorbild habe in der Augsburger Hausmalerei von J. Aufenwert. Nun ist die Künersberger Fabrik zwar erst (spätestens) 1745 gegründet, darum aber können frühere Porzellanerzeugnisse von Meißen oder auch von Aufenwerth doch noch die Vorbilder abgegeben haben. Vor allem aber findet sich der Goldliniendekor dieser Gruppe auf der deutlich bezeichneten Künersberger Katze Abb. 122 meines Buches und dem Enghalskrug Abb. 129 das. Ferner sieht man auf den Fehlstellen dieser Stücke genau dieselben Insekten, wie z. B. auf dem Teller Abb. 131 das. Über das vom Verfasser angeführte Beweisstück mit der Bezeichnung I E M wird Dr. Lill uns demnächst das weitere ausführen und uns voraussichtlich den sicheren Nachweis der Werkstätte erbringen.

Die Porzellan-Hausmalerei begann gleich nach der Erfindung des Meißener Porzellans, das unbemalt von der Fabrik zunächst massenweise abgegeben wurde, bis man dahinterkam, welche Konkurrenz man sich großzog. Vor allem griff Augsburg mit seinen Goldschmiedewerkstätten diesen neuen Arbeitsstoff auf. Ob schon Seuter, wie der Verfasser meint, erscheint mir zweifelhaft, denn vermutlich würde er gerade bei der Neuheit der Grundstoffs es nicht an einer Signierung haben fehlen lassen. Aber die Aufenwerthsche Werkstatt schält sich hier vor allem heraus. Sie hat auch schon vor Meißen Watteausche Vorbilder verwandt, dann aber vor allem in der Goldornamentmalerei hervorragendes geleistet. Johann Aufenwerth selbst starb 1728. In Sachsen führt Christoph Conrad Hunger, ein Zeitgenosse Böttgers, das Translucidemail mit Goldgrund in der Porzellan-Malerei ein und C. F. Herold den Goldreliefdekor. Alle aber überstrahlt Ignaz Bottengruber in Breslau um 1726—1730 mit seiner Eisenrot- und Purpurmalerei und der prächtigen Leuchtkraft seiner Hauptwerke. Mit Recht nennt ihn der Verfasser den Maler der Kraft und der Lebensfreude. Auch seine Nachahmer C. F. v. Wolfsburg, H. G. v. Breßler u. a. leisten noch sehr gutes. In Böhmen und Wien übt vor 1723 Preußler insbesondere die Schwarzlotmalerei. Jn Bayreuth, um nur das Wesentlichste hervorzuheben, arbeiten Joh. Christoph Jucht, Joh. Friedrich Metsch, die Bottengruber und Breßler nahestehen u. a. Meißen und Dresden werden naturgemäß die Hauptsitze der Hausmalerei, aber auch die Werkstätten von Franz Ferdinand Meyer in Preßnitz in Böhmen und Genossen suchen noch gutes zu leisten, sind aber keine Meister von Rang mehr, ebensowenig wie F. J. Ferner und Genossen. Dann kommen die zahlreichen Rokoko-Hausmaler; nur in Hildesheim pflegt um dieselbe Zeit der Kanonikus A. O. E. von dem Busch eine besondere Eigenart, indem er mittels des Diamanten auf der Porzellanglasur Zeichnungen herstellt (sog. gerissene Porzellane). Nach der Empirezeit erhebt sich dann aller Orten nochmals eine Nachblüte der Porzellan-Hausmalerei.

Zum Schluß einige kleinere Richtigstellungen:

Der Schaperkrug S. 16 Anm. 1 hat keine „spätere Silbermontierung", sondern eine Original-Zinnmontierung. Vielleicht hat der Verfasser ein anderes Stück im Auge, da der Krug nicht aus dem Museum Sigmaringen in meine Sammlung gekommen ist.

Das Rechteckbild der Sammlung Tillmann (S. 80 81) ist nicht in Schwarzlot, sondern in bunten Muffelfarben ohne Gold gemalt.

Die Fliese S. 75 Anm. 1, deren schwache Signatur R auch auf den Bossierer deuten kann, gehört stilistisch zweifellos zur Seuter-Gruppe. Ihre Malerei geht stark mit einem aus der Sammlung Haenert vom Hamburger Kunstgewerbemuseum kürzlich erworbenen Seuter-Enghalskrug zusammen, den der Verfasser nicht erwähnt. Um eine Mal-Probe kann es sich hier nicht handeln. Gleicher Ansicht ist Robert Schmidt in seinem Ausstellungskatalog „Meisterwerke deutscher Fayencekunst" Frankfurt 1925 Nr. 55.

Der Enghalskrug der Sammlung H. Hermannsdörffer in Mannheim Abb. 48 ist identisch mit dem Krug der Sammlung Schürer.

Der W. R Krug der Farbentafel 5 ist nicht, wie Verfasser schreibt, mit dem ihm allerdings ähnelnden Krug Abb. 99 meines Buches identisch.

Der Monogrammist W. R. hat für seine Phantasielandschaften (S. 56) auch die Enghalskrugform benutzt. Stücke solcher Art z. B. in der Sammlung Hermannsdörffer-Mannheim und auf einem Oldenburgischen Gut.

Der Fayencekrug von Benchert Abb. Abb. 9, 10 befindet sich jetzt ebenfalls in der Sammlung Hermannsdörffer.

O. Riesebieter

ZUR BESPRECHUNG VON E. HEMPEL, FR. BORROMINI

Berichtigung. Herr Brocks Adam, dem das Werk gewidmet ist, hat wohl dem Kunsthistorischen Institut der Universität Graz wiederholt Zuwendungen gemacht, dagegen das vorliegende Werk selbst nicht unterstützt; es ist vielmehr ohne jede Unterstützung vom Verlag herausgegeben worden.

Prof. Dr. Konrad Escher

REGISTER ZU BAND XLVI

AUFGESTELLT VON P. KAUTZSCH

KÜNSTLERVERZEICHNIS

Abruzzo, Antonio d' 185.
Adam, beide, Werke in Sanssouci 277.
Aertsen, Pieter, Entwurf für ein Fensterbild 1563, Hamburg, Kunsthalle 150.
Albani, Francesco 58.
Albertinelli 63.
Algarotti 276.
Altichiero 216.
Andrea, Zuan 273.
Angillis, Pieter van 108.
Arras, Matthias von 216 f.
Aufenwert, J. 278.
August der Starke, Skizzen seiner Baupläne 200. 203.
Avanzi 216.

Bacchiacca 247.
Backer, weibl. Akt, Hamburg, Kunsthalle 151.
Backofen 166.
Baratta, Türme von St. Agnese Rom 198.
Barbari, Jacopo de', Stich mit einer auf Waffen liegenden Viktoria 95.
Barocci 249. 254. 258 f.
Barrière, D., Stich nach C. Rainaldis Dekoration der Piazza Navona, Rom, vom Jubeljahr 1650. 202.
Bartholomäusmeister 165 f.
Bartolommeo, Fra 50. 60. 63. 70 f.
Bartsch, Adam, Stiche nach Zeichnungen Pieter van Bloemens 235 Anm. 1.
Bassano, Giacomo, Die Kinder Israels, Hampton Court 31.
— Jacopo 258.
— Ländliche Genremalereien 158.
— Kreuztragung, ehem. Slg. Reynst 30.
— Kreis 85.
Bassetti 156.
Beardsley 146. 148.
— Salome 140* 143 f.
Beauneveu, André 266.
Beccafumi 86. Anm. 1. 247.
Bedoli 84 Anm. 1.
Bedolo 258 Anm. 3.
Beham, H. S. 278.
Behrens, Peter 140.
Belli, Valerio, Kristallschnitte Florentiner Slgen. 272.
Bellini, Giov., Gemälde der Slg. Reynst 23.
— Jacopo, Skizzenbuch, London, Brit. Mus. 17.
Bellori 51.
Benchertt, Hermann 277.
— Fayencekrug, Mannheim, Slg. Hermannsdörffer 279.
Berchem, Radierungen 274.
Bernini 196 f. 254. 256 Anm. 2. 259.
— Hauptgesims des Innern von St. Agnese, Rom 198.
— Ovalkirche, Rom 198.
— Baldachin in St. Peter, Rom 196.
— Hauptfassade des Pal. Barberini, Rom 272.
— Longinus, Rom, Peterskirche 259.
— Vision der hl. Teresa, Rom, S. M. della Vittoria 259.
Bertoldo 270 f.
— u. Lorenzo dei Medici 155 f.
— Relief der Reiterschlacht, Florenz, Mus. Naz. 155.
— Reliefs in Florenz 155.
— Bronzegruppe, Wien, Mus. 155.
— Relief in Wien 156 Anm.
— Medaillen, Plaketten, Reliefs u. Statuetten 155.
— Reliefs mit Madonna u. Passion Christi 155.
— Serie der runden Plaketten 155 f.
Bertoldo, Opfer vor dem Marstempel 155 Anm. 1.
— kalydonische Jagd 155 Anm. 1.
— Tod des Meleager 155 Anm. 1.
— Tod des Orpheus 156 Anm.
— fragliche u. irrtümlich ihm zugeschriebene Werke 156.
Bloemen, Adriaen van 240 Anm. 1.
— Jan Frans van, Lebensbeschreibung 230—242.
— — Bilder 233 f. 236 ff.
— Norbert van, 231. 233. 235. 240. 242.
— — Werke 240 Anm. 1.
— Pieter van 231 ff. 235—238.
— — Aufzählung seiner Bilder, Radierungen und Zchgen. 235 Anm. 1.
Boccali, Salomone 241 Anm. 2.
Bodt, Jean de 200. 203.
— Zeughaus Berlin 275.
Böcklin 174.
Böttger 278.
Borromini, Francesco 195—198. 279.
— Cherubimköpfe 196.
— Anteil am Pal. Barberini, Rom 196.
— Fenster der Seitenfassaden 272.
— Vestibül u. Treppenhaus in Pal. Barberini alli Giubonnari, Rom 197.
— Pal. Falconieri, Rom 196 f.
— Falkenhermen 197.
— 12 Stuckdecken 197.
— Hauptportal des Pal. Giustiniani, Rom 197.
— Projekt für den Gesamtbau von Pal. Pamfili, Rom 197.
— — Galerie u. Saal, Zchgen dazu Wien, Albertina 197.
— Anteil am Pal. Spada, Rom 196.
— Pläne für seine Fassade an

Piazza Monte Giordano, Rom 198.
Borromini, Treppe im Pal. di Spagna, Rom 197.
— Pläne für den Umbau der Villa Falconieri in Frascati 198.
— Umbau eines Palastes bei Fontana Trevi für Ambrogio Carpegna, Rom, 4 Projekte Wien, Albertina 197.
— Modell und Entwurf für den Hochaltar von Sta. Maria a Capella Nuova in Neapel, Plan- und Aufbauskizze, Wien, Albertina 197.
— Collegio di Propagande Fide, Rom, Entwürfe Wien Albertina 198.
— Tätigkeit für St. Agnese, Rom 197 f.
— Pläne für die Platzgestaltung vor S. Agostino, Rom 198.
— S. Andrea delle Fratte, Rom 198.
— S. Carlo alle Quattro Fontane, Rom, Entwürfe dazu Wien, Albertina 196. 198.
— Oratorium des hl. Filippo Neri, Bibliothek u. Kloster bei Sta. Maria in Vallicella, Rom 197 f.
— Altar- u. Grabmalsentwürfe für S. Giovanni dei Fiorentini, Rom 198.
— Kap. S. Giovanni in Oleo, Rom, Zeichnung dazu Wien, Albertina 198.
— Ausstattung der Cap. Spada in S. Girolamo della Carità, Rom 198.
— St. Ivo alla Sapienza, Rom 197.
— — Skizze für die Stuckierung der Kuppel und Entwurf für die Laterne, Wien, Albertina 197.
— Entwürfe für den Umbau der Lateransbasilika, Rom 197.
— Sta. Maria dei Sette Dolori, Rom 197.
— Arbeiten an St. Peter, Rom 196.
— Entwürfe für die Türme 197.
— Vollendung von Berninis Baldachin 196.
— Handzeichnungen, Wien, Albertina 196.
Bottengruber, Ignaz 278.
Botticelli 84. 271.
— Moses und die Töchter des Jethro, Rom, Vatikan, Cap. Sixtina 78 Anm. 1.
Bramantino, Kartons für die Monatsfolge — Teppiche im Pal. Trivulzi, Mailand 273.
Bramer, L., Hero und Leander, Madrid, Prado 194.
Breßler, H. G. v. 278.
Bronzino 244. 247. 253. 257.
— Porträt, Fig.- und Raumkomposisition 85.
— Allegorie, London 77 Anm. 1.
— Die eherne Schlange, Florenz, Kap. der Eleonora im Pal. Vecchio 57.
Brower, Skizzenbuch, Berlin, Dresden u. London 150.
— Zchg. mit versch. Studien, Hamburg, Kunsthalle 150.
Brunellesco 5.
— San Lorenzo in Florenz 8.
Busch, A. O. E. von dem 278.
Buytewech, Zchg. v. 1617, Hamburg, Kunsthalle 150.

C. B. 278.
Cabel, Adriaen van der 231 f. 237.
Callot, Radierungen 274.
Calvaert 258.
Cambio, Arn. di, Sta. Croce in Florenz 8.
Camposasso, Antonio 185.
Caradosso, Medaillen von Alexander VI. u. Julius II. 271.
Caraglio, Stiche nach Rosso u. Parmeggianino 81.
Caravaggio 86. 254. 256 Anm. 2.
Cariani, Liegende Venus, Hampton Court 32. 37.
Carlon, Franz Antoni, Steinmetzmeister 123.
Caroto, Gian Francesco, Medaillon eines Markgrafen v. Montferrat 272.
Carracci 84. 86. 254. 256 Anm. 2.
— Annibale 58.
Castagno 73.
Castello, Matteo da 181.
Castiglione 237 Anm. 1.
Cellini, Benvenuto 272.
Cerano 258.
Cézanne 148.
Chiari, Guiseppe 234. 242.
— Staffage auf einem Bild Jan Frans van Bloemens 234, 241.
Chiaveri, Gaetano 203.
Chodowiecki, Daniel, Stiche u. Emailmalereien 277.
Christiansen, Kissen 138*, 141 f. 146.
Circignano, Martyrien, Rom, S. Stefano 260.
Claude, Radierungen 274.
Cleef, Hendrick van, Ansicht v. Florenz, Hamburg, Kunsthalle 150.
Cleef, Joos van, Marienbad, München, Pinakothek, u. Köln, Mus. 166.
Corinth 145.
Cornelius, Peter 45—48, 173 f.
— Briefe an Ludwig I. 47.
— Porträts 46.
— Entwürfe für Transparente zu Ehren Dalbergs, Frankfurt, Staedel 46.
— Kompositionen für Wandbespannung, Frankfurt a. M., Zeil, Haus Joh. Frdr. Schmidt Frankfurt, Staedel 46.
— hl. Familie, Frankfurt, Hist. Mus. 46.
— Grablegung, Kopenhagen 46.
— Beweinung, Leipzig 46 f.
— Schmuck der Festräume der Glyptothek in München 47.
— Fresken der Ludwigskirche 48.
— Studien zur schlafenden Hera im Fresko Agamemnons Traumgesicht, Oberursel, Prof. Hans Cornelius 48.
— Vorarbeiten zu den Wandbildern des Campo santo, Weimar, Mus., Oberursel, Prof. Cornelius u. Privatbes. 48.
— Fresken der Casa Bartholdi, Rom 46.
— Die Taunusreise 46.
— Zeichnungen zu Goethes Faust u. zu den Nibelungen 46.
— Bleistiftentwurf Walpurgisnacht, München, Maillinger-Slg. 46.
Correggio 71, 78 f., 83 u. Anm. 3. 85 f. Anm. 1. 247.
— Heilige 81.
— Mad. Dresden 83 Anm. 1.
— — mit dem hl. Sebastian, Dresden 79 Anm. 1.
— Lunette, Johannes auf Patmos, Parma, S. Giov. Evangel. 78.
— Gemälde der Slg. Reynst 23.
Cortona, Pietro da, 257.
— Fresken des Pal. Barberini, Rom 272.
— S. S. Luca e Martino, Rom 197.
Coustou, Werke in Sanssouci. 277.
Cranach 75.
Cuvilliés 200.
Cuyp, 2 Landschaften, Hamburg, Kunsthalle 151.
— Radierungen 274.

Dalen, C. van, Stich nach Lorenzo Lotto, Portrait of a Gentleman, Hampton Court 31.
— Stich nach Tizians Porträt eines Mannes in Hampton Court 31.
Dalmau, Inkarnat 40.
Dannhöffer, J. Ph. 278.
David, Gerard, Kirchenheilige 39.
— Silberstiftzeichnung, Hamburg, Kunsthalle 150.
— Louis 45.
Delarue, Stiche nach Gemälden Pieter van Bloemens 235 Anm. 1.
Dientzenhofer 198.
Dolobella 156.
Domenichino 260.
Donatello 155.
Dou, Gerrit 29.
— Gemälde, ehem. in Whitehall. 30.
Douw, Simon 235 Anm. 1.
Dürer, Albrecht 68, 267.
— Allerheiligenaltar, Wien, Stifterbildnisse 225—230.
— Rosenkranzfest, Prag, Kloster Strahow 226 Anm. 1.
— Handzeichnungen 106, 267.
— Zeichnung eines Türken 1495 108.
— Frauenbad 1496, Bremen, Kunsthalle 107.
— 2 Federzchgen 1489: drei Landsknechte, Berlin, u. der Reiterzug, Bremen, Kunsthalle 107.
— Schloßhofansichten, Wien, Albertina 106 f.
— Landschaftszchg. L 14, Berlin, Kupferstichkab. 108.
— Wasserfarbenskizze von Kalchreuth (L 105), Bremen 108.
— Aquarell Weidenmühle, L 331 Paris, Bibl. Nat. 108.
— Zchg. L 355, Kirchdorf (Heroldsberg) 1510, Bayonne, Slg. Bonnat 106 Anm. 1. 107 f.
— Kohlenskizze L 75, Landawer stifter 1511, London, Slg. W. Mitchell 226.
— Tod des Orpheus L. 159, Hamburg, Kunsthalle 156 Anm.
— Zchg. Raub der Europa 1495. L 456, Wien, Albertina 90.
— Raub auf dem Einhorn, Hexe
sechsbeiniges Schwein
zusammengewachsene Zwillinge
Naßhorn
Walroß 98.
Dürer, Graphik 49, 69 f., 103.
— Große Passion 69, 158.
— kl. Holzschnittpassion 69.
— Badstube 69.
— Stich Adam u. Eva 1504. (B. 1) 150.
— B 10 69 Anm. 1.
— Stich der große Herkules 95, 98, 156 Anm.
— Das Meerwunder 87—104. 91*.
— Eisenradierung Die große Kanone 108.
Dughet, Gaspard 232, 236, 238.
Du Jardin, Karel 33 Anm. 1.
— Porträt des Jan (nicht Gerard) Reynst, Amsterdam, Rijksmus 24 Anm. 4.
Duyster, Willem 111.
Dyck, van, Kompositionsstudie zur frühen Gefangennahme Christi, Hamburg, Kunsthalle 150.
— Radierungen 274.
Ebulo, Petrus de, Handschrift 132.

Eckmann, Otto 142, 144.
— Zimmerdecke, Guben 134* f., 137.
— Randverzierungen u. Vignetten der „Jugend" 135.
Ekklesiameister (Straßburg) 161.
Elsheimer, Gemälde, ehem. in Whitehall 30.
Endell, August 138.
— Treppenhaus des Ateliers Elvira, München 136* f., 142, 147.
Eosander von Goethe 275.
Everdingen, Landschaft, Hamburg, Kunsthalle 151.
— Radierungen 274.
Eyck, van, Hubert und Jan 152.
— Werke 8.
— Inkarnat 40.

Faber, Johann Ludwig 277.
Falck, Jeremias, Stiche im Cabinet Reynst 25. 27.
— Stich nach Bassanos Kreuztragung 30.
— Stich nach Giorgiones 4 Figurenbild in Hampton Court 31.
Farcas (Farius), Joh. de 236 Anm. 5.
Ferner, F. J. 278.
Ferrari, Gaudenzio 244.
Ferri, Ciro 241 Anm. 1.
Feuerbach 174.
Fischer v. Erlach 198, 201.
Floris, Cornelis, Ornamente 146.
Flur, Johann Limpert (?) zwei Landschaften, Wiener Kunsthandel 123.
Flurer, Franz Ignaz 119—125.
— Decke in Burg Feistritz 123.
— Fresken, Schloß Gösting bei Graz 119* f*—122.
— Bilderzyklen (Landschaften, Stilleben) in den Täfelungen einiger Zimmer 120 ff., 125.
— Ölgemälde in einigen Zimmern 121.
— Drei Jagdstilleben, ebda 124f.
— Altarblätter der Stadtpfarre, Graz 122.
— Leopoldsbild, Graz, Stadtpfarre 123.
— Deckenfresko im Gartenpavillon des Pal. Saurau, Graz, Sporgasse 121* f.
— Decke des großen Festsaales in Tobelbad 122 f.
— Zeichnungen zu den Stichen des Deierlsbergschen Erbhuldigungswerkes 122.
— (?) Zwei Landschaften, Wiener Kunsthandel 123.
Fontana, Carlo 202.
— Projekt des vorderen Abschlusses des Platzes vor St. Peter, Rom, im Werk: Il tempio Vaticano e suo origine. 202.
— Domenico, Selbstverteidigung 176—189.
— Brücke von Borghetto 178 ff., 184*.
— Mitarbeit an S. Luigi de' Francesi, Rom 177, 188.
— Kuppel von S. Maria Maggiore, Rom 189.
— Grabmal 179.
— Porträt 178.
— Giovanni 178.
— Marsilio 185.
Franciabigio, Fresken 70.
Friedrich, Caspar David 204.
Fromantion, Henri de 35.
Fyt, Jan, Stilleben, Hamburg, Kunsthalle 150.

Gabbiani, Ant. Dom. 241 Anm. 1.
Gaetano, Dom. Fontana vor Sixtus V., Rom, Bibl. Vat. 176*.
Gambarato 156.
Garzi, Luigi, Figuren in zwei Bildern Jan Frans van Bloemens 234, 241.
Gauguin 141.
Gebhard, Joh. Melchior 278.
Gelder, Aert de, Abimelech gibt David das Schwert Goliaths, Lilienfeld 124, 194.

Gelée, Claude 236.
Gerlach 275.
Ghirlandajo 271.
Giancristoforo, Medaillenbildnisse der Isabella von Este u. Lucrezia Borgia 271.
Gilly, Friedrich 203 f.
Giorgione, Ceres, aus Museo Vendramin, verschollen 35 f*f.
— David und Goliath, ehem. Slg. Andrea Vendramin, Venedig 18.
— sog. Familie, Venedig, Pal. Giovanelli 17.
— 4 Figurenbild., Hampton Court 31.
Giovanni, padre 179 ff.
Glauber, Radierungen 274.
Glüer, J. A. E. 278.
Gogh, van, Dr. Gachet (1890), Frankfurt, Staedel 146* ff.
— Olivenhain (1888) 145*, 147.
— Selbstbildnis von 1889, 144*, 147.
Gontard, Karl von, Tätigkeit am Neuen Palais und den Communs in Potsdam 276.
Gorghi, Pier Francesco 233. 239.
Gossaert, Jan 154.
Gothard-Nithard, Mathias 166. 267.
Goubau, Anthonie 231. 236.
— Abendmahl und Kreuzigung 1657, Antwerpen, Jakobsk. 236 Anm. 5.
— italien. Landschaften 236. Anm. 5.
— Mad. mit dem hl. Felice von Cantaliccio, Eupen, Kapuzinerk. 236 Anm. 5.
— Laureys 236 Anm. 5.
Goyen, Jan van 237 Anm. 1.
— 3 Zchgen., Bauernstück v. 1624, Hamburg, Kunsthalle 150.
— Radierungen 274.
Grande, Antonio del, Tätigkeit am Pal. di Spagna, Rom 197.
Grasser, Erasmus, Maruskatänzer, München 266.
Grebner, G. F. 278.
Grechetto, Prägemedaillen 272.
Greco 67, 75, 83, 85, 244, 254, 258 ff. Anm. 1.
— Figurenbilder 53.
— Entkleidung Christi, München, Alte Pinakothek 70 Anm. 1.
— hl. Mauritius, Escorial 53.
Grimaldi, Giov. Francesco 236
Gröger, Ferd., C. Fr. v. Rumohr, Lübeck, Privatbes. 1*.
Gropius 140.
Grünewald, Mathias 166, 267.
— Isenheimer Altar, Colmar 267.
— Zchgen 267.
Guarini, Guarino 198.
— kirchl. u. profane Bauten in Turin 238 Anm. 1.
Guelard, J. B., Stiche nach Gemälden Pieter van Bloemens 235 Anm. 1.

H (um 1678) 277.
Habermann, Hugo v., Damenbildnis 142*, 145, 148.
Hackaert, Landschaft, Hamburg, Kunsthalle 151.
Haler, Arn. van, Stich nach N. van Bloemens Bildnis Jan Pietersz Somer 240 Anm. 1.
Halm, Peter von, Radierungen u. Zchgen 274.
Haß, Friedr. u. Ignaz 278.
Hauberat, Palais Thurn u. Taxis, Frankfurt 169.
Haueflich, G. R. 195.
Heinrich, Pertold 222.
— v. Passau 222.
Heller, Rupprecht, Schlacht von Pavia, Stockholm, Nat. Mus. 267.
Helmhack, Abraham 277.
Helst, Bartholomeus van der, Kloveniersdoelenstück von 1655, Amsterdam, Reichsmus. 25, 30.
Henricus gropengetere 195.
Hensel, W., Bildnis Schinkels 1824. 204.
Henslin 222.
Herold, C. F. 278.
Hesdin, Jaquemart de 266.
Hildebrandt, Lucas v. 201 f.
— Neubau des Schlosses Schönborn bei Göllersdorf 201.
— Bauarbeiten im Schönborner Gartenpalais, Wien 201.
Hodler, Ferdinand 147.
— Tell (1897), Solothurn, Slg. Dr. Kottmann 148 f.
— Der Tag (1901) 148* f.
Hofer 141.
Hofmann, Ludwig von 145.
— Märkisches Mus., Berlin 211.
— Weiterführung des Baus des Deutschen Museums, Berlin 209.
Hokusei, Der Fuji 135*.
— Der Joro-Wasserfall 143*, 146.
Holbein, Hans, Bildnis eines Mannes, Paris, Privatbes. 268.
Holstein, Corn., Stich nach Raffaels Italian Dutchess in Hampton Court 31.
Hondecoeter, Hahnenkampf, Hamburg, Kunsthalle 151.
Hooch, Pieter de 110.
Hoppenhaupt, dekorative Arbeiten 275.
— Turmzimmer (Schreibzimmer Friedr. d. Gr.), Berlin Schloß 276.
— Entwürfe für die Ausstattung des Neuen Palais in Potsdam 276.
— Dekoration im Schloß Sanssouci 276.
Houdon, Werke in Sanssouci 277.
Huet, J. B., Stiche nach Gemälden Pieter van Bloemens 235 Anm. 1.
Hunger, Christoph Conrad 278.
Huysum, Jan van, Landschaft, Hamburg, Kunsthalle 151.

I. B. F. (um 1677) 277.
I. C. 277.
I. E. M. 278.
I. H. 278.
Isenmann, Caspar 165.
Jucht, Joh. Christoph 278.
Juvara, Filippo, kirchl. u. profane Bauten in Turin 238 Anm. 1.

Kambly, Melchior, Bronzesaal des Berliner Stadtschlosses nach Nahls Entwürfen 276.
Klaus v. Erfurt 222.
Kleiner, Stiche mit Favorite in Mainz 169.
Klimt, Gustav 148.
— Damenbildnis (1908) 148 f.
— Die Medizin, Wandgemälde der Wiener Univ. 142*, 145 f.
Klinger, Beethoven, Leipzig, Mus. 149.
Knobelsdorff 275 ff.
— Schlösser u. Bauten 275.
— Ausbau des Schlosses u. Parks von Rheinsberg 276.
— Opernhaus, Berlin 276.
— Fassadenentwürfe 277.
Knöffel 200.
Koch, Josef Anton 204.
Kokoschka, Oskar, frühe Bildnisse 147 Anm. 1.
— Herzogin v. Rohan 1908. Hagen, Folkwang Mus. 146 Anm. 1.
— Zchgen, die träumenden Knaben 146 Anm. 1.
Kootwyck, Stich nach Gemälden Pieter van Bloemens 235 Anm. 1.
— Faksimiles nach Zchgen

Pieter von Bloemens 235 Anm. 1.
Kraft, Adam, Landauersches Grabdenkmal, Nürnberg, Tetzelkap. 230.
— Schreyer - Landauergrab bei St. Sebald, Nürnberg 230.
Krahe, Lambert, Deckengemälde 45.
Krüger, Franz, Bildniszeichnung Schinkels 1835. 204.

Laer, Pieter van 24 Anm. 5, 235 Anm. 1.
Lanfranco, Vision d. Margareta v. Cortona, Florenz, Pal. Pitti 259 Anm. 1.
Langer, Peter 45.
Largillière, Nicolas 236 Anm. 5.
Laurana, Francesco, Medaillen 271.
Lazarini, Lazaro 185.
Lederer, Jörg, Johannes d. T. u. Magdalena, München, Bayr. Nat. Mus. 267.
Leibl 174.
Leinberger, Hans, Schmerzensmann, Kunsthandel 267.
Leistikow 145.
Lemoyne, Werke in Sanssouci 277.
Leoni, Leone, Grabdenkmäler des span.-habsburg. Königshauses, Escorial 272.
— Büsten und Porträtstatuen 272.
— Schaumünzen 270, 272.
— Pompeo 272.
Lepido 186.
Levan 198.
Leyden, Lucas van 154.
Leyden, Lucas van, Auferstehender Lazarus u. König David betend 154.
— Zchg. Sündenfall, Hamburg, Kunsthalle 150.
Lieberkühn 275.
Lionardo 63.
— Zchgen 50.
Lippi, Annibale, Villa Medici, Rom 233, 239 Anm. 1.
— Filippino, Kreuzabnahme, Florenz, Akademie 73.
Lochner, Stephan, Kölner Dombild 165.
Löwenfinck, Adam, Friedr. von 278.
Longuelune 200, 275.
Loo, van 277.
Lorrain, Claude 204, 236.
Lotto, Lorenzo, Andrea Odoni, Hampton Court 29 Anm. 4, 31.
— Portrait of a Gentleman, Hampton Court 31.
Luti, Benedetto, Figuren in zwei Bildern Jan Frans van Bloemens 234, 241.

M. B. 278.
M. S. 278.
Macchietti 257.
Maderna, Carlo 178, 185.
— Seitenfassaden des Pal. Barberini, Rom 272.
Maeterlink, Maurice 140.
Mantegna, Der Kampf der Seegottheiten 94.
Maratta, Carlo, Staffage auf Bildern Jan Frans van Bloemens 233, 240.
Marées 145, 174.
Marmion, Simon, Flügel des Altars von St. Omer, Berlin, K. F. M. 39 f.
Martin u. Georg aus Klausenburg 217.
Mascarnio, Ottavian 186 f.
Matham, Stich nach Guido Reni, A paintress with a Cupid, ehem. in Whitehall 31.
— Stich nach St. Catherine at the altar nach Paul Veronese, Hampton Court 31.
Mauro, Stefano del 203.
— Dresdener Fest- u. Theaterdekorationen 203.
Mayor, T., Stiche nach Gemälden Pieter von Bloemens 235 Anm. 1.
Meissonnier 198, 276.
Meister Bertram, Schmuck der großen Glocke, Hamburg, Jakobikirche 195.
— der Bischöfe u. Apostel des Valladolider Mus. 39 f.
— — Kaselverleihung an den hl. Ildefons, Paris, Louvre 39.
— der Orpheussage 156.
— des Marienlebens 165.
— Dietrich 217 f.
— — Büstenbilder, Burg Karlstein 218.
— — Gemälde der Kreuzkap. auf Burg Karlstein 222.
— Oswald 217.
— Theoderich, Wandmalereien der Burg Karlstein 222.
— v. Flémalle 152.
— Wilhelm 216, 218, 223.
Memling, Hans 268 f.
— Bilder u. Zchgen. 269.
— (?), Hl. Ildefons, Paris, Slg. Pacully u. 2 Flügel dazu, Valladoid, Mus. 38—41*.
— (?), Illustrationen der Chronik v. Flandern, Brügge, Stadtbibl., Handschr. Nr. 437 268 f.
Memling-Kopie, Mad. zwischen Hlgen. u. Stiftern, Berlin, Kupferstichkab. N. 1965 269.
Mengs, A. R. 45.
Mercier, Gobelinwirker 275.
Messel, Alfred 140.
— Deutsches Museum, Berlin 208—212.
— Darmstädter Mus. 211.
Metsch, Joh. Friedr. 278.
Metzner, Reliefs 149.
Meyer, Franz Ferdinand 278.
Meyeringh, Radierungen 274.
Michel, Werke in Sanssouci 277
Michelangelo 50, 60, 84 ff., 155 f. 249, 251 Anm. 3, 252, 261, 272.
— Proportionsstreckungen 55.
— letzte Pietà-Darstellungen 59.
— Treppenvorhalle der Bibl. Laurenziana, Florenz 56 f.
— Medici-Cap., Florenz, S. Lorenzo 56.85.
— Karton der badenden Soldaten 55, 65 Anm. 1, 75, 78.
— Mad. Doni, Florenz, Uffizien 55.
— Fresken in der Cap. Paolina, Rom, Vatican 56, 59.
— Deckenfresken der Sixtina, Rom, Vatican 55—58, 65 Anm. 1, 79.
— Jüngstes Gericht, Rom, Vatican, Capp. Sistina 55 f., 58 f., 85.
— Bacchus, Florenz, Mus. Naz. 55.
— David-Apollo, Florenz, Nat. Mus. 56.
— David, Florenz, Accademia 55
— Herzogs-Grabmäler, Florenz, S. Lorenzo 56.
— — Madonna, 56.
— — Tageszeiten 56.
— Julius-Denkmal, Rom, S. Pietro in Vincoli 55 f.
— Mad., Brügge 79.
— Pietà, Rom, Pal. Rondanini 56.
— Pietà, Rom, S. Peter 75.
— Sieger, Florenz, Nat. Mus. 56, 85.
— sterbender Sklave, Paris, Louvre 75.
— Skulpturen in der Capp. Medicea, Florenz (Nachahmungen danach) 42.
— Bozzetti, Florenz, Casa Buonarroti u. London, Victoria and Albert-Mus. 42.
— (?), Terrakotten der Slg. Hähnel, Dresden 42.
— Anhänger 79.
— Schule 253.

Milano, Pietro da, Medaillen 271.
Minne, Georges 149.
Modena, Tommaso da 215 ff., 222.
— Altarbild mit Halbfig. u. eine Kreuzigung, Burg Karlstein, Kap. 217.
Mole, Rinaldo delle 183.
Molijn, Pieter, Brennendes Dorf, 1630, Haarlem, Galerie 112,
— lavierte Kreide-Landschaftszchg., Hamburg Kunsthalle 150.
Monet 133, 137.
Monza, Antonio da, Gruppe lombardischer Kupferstiche 273
Morris 139.
Mottis, Christoforo de 273.
Mulier, Pietro, d. Ä. 238 Anm. 2.
— d. J., (Tempesta) 233, 238.
Multscher, Hans, als Bildhauer 266.
Munch, Edvard 147.
— Lithographie Geschrei 147*f.
— Lithographie Madonna 147*f.

Nahl, Dekorative Arbeiten 275.
— — im Charlottenburger Schloß 276.
— Entwürfe zum Bronzesaal des Berliner Stadtschlosses, ausgeführt von M. Kambly 276.
— Musikzimmer u. anstoßende Zimmer des Potsdamer Stadtschlosses 276.
— Innendekoration des Schlößchens Wilhelmsthal bei Kassel 276.
Neer, Aert van der, Landschaft, Hamburg, Kunsthalle 150.
Neithart, Matthias 267.
Netscher, Caspar, Kopie nach Terborchs Väterl. Ermahnung, 1655. 113.
Neumann, Mainz, Dom, Vierungsturm 167.
Nikolaus v. Konstanz 222.
Nikolaus v. Verdun, Klosterneuburger Altar u. Kölner königsschrein 160, 218.
Nolde 141.
Nymegen, G. v., Stiche nach Gemälden Pieter van Bloemens 235 Anm. 1.

Obrist, Brunnen 144*, 146.
Orleans, Gerard d', Porträt Johannes II. 219.
Ostade, Adriaen van, Bauerndarstellung, Hamburg, Kunsthalle 151.
Ostade, Radierungen 274.
— Isaac van, Bauerndarstellung, Hamburg, Kunsthalle 151.
Ottonelli 257.
Overbeck, Friedrich 46.

Palladio 276.
Palma Vecchio, Halbfig. einer jungen Frau, Berlin, K. F. M. 21 Anm.
Pandino, Antonio da 273.
Pankok, Nachttisch 137*, 140, 142, 146.
Parler, Heinrich 222.
— Michael, Vollendung des Zisterzienserklosters Goldenkron 217 f.
— Peter 217.
— Büsten, Prag 218.
Parmeggianino, Francesco 55, 78, 81, 84 ff. Anm. 1, 247, 257 f. Anm. 3.
— Porträt 85 Anm. 1.
— Selbstbildnis im Konvexspiegel, Wien 78.
— Porträts, Neapel, Mus. Naz. 84.
— Diakon-Bild, Dresden 83 Anm. 3 f.
— Hieronymus-Vision, London, Nat. Gall. 79 f.* f. Anm. 1 u. 2.
— Skizzen zur Mad. der vorigen, London, Brit. Mus. 79.
— hl. Familie, Florenz, Uffizien 83 Anm. 2.
— Hl. Katharina, Parma, Pinakothek 78.
— Mad. dal Collo Lungo, Florenz, Uffizien 81 f.*f.
— Zchg. dazu, Paris Louvre 83 Anm. 2.
— Nischenfigg. in S. Giov. Evangel., Parma. 78.
— Stiche u. Zchgen 84.
Parmegiano, Gemälde der Slg. Reynst 23.
Pasti, Matteo de', Medaillen 270 f.
Pastorino, Medaillen 271 f.
Paul, Bruno, Heizungsverkleidung 138*, 142.
Pechstein 141.
Permoser, Skulpturen am Zwinger, Dresden 200, 203.
Perugino 50.
— Vollendung von Filippino Lippis Kreuzabnahme, Florenz, Akademie 73.
Peruzzi, Baldassare 79, 247.
— — Augustus u. die Sibylle, Siena, Fontegiusta 59, 81 Anm. 2.
Peruzzi, Sibylle, Rom, S. Pietro in Montorio 257.
— Fresken, Rom, S. Onofrio 59.
— Tempelgang, Rom, S. M. della Pace 59.
Pesne, Antoine 277.
— Tänzerin Barberina, Berlin, Schloß 276 Anm.
— dekorative Bilder in Rheinsberg 275 f.
Pigalle, Werke in Sanssouci 277.
Pighius 22.
Piombo, Sebastiano del 59 f. 79.
Pisano, Antonio, Medaillen 270 f.
Plydenwurf, Wilhelm 107.
Pöppelmann, Matthäus Daniel, Zwinger Dresden 198—203.
— Kupferwerk darüber 199.
— Japan. Palais, Dresden 199.
— Entwurf für einen Tierkampfplatz u. eine Reitbahn 202.
Pollajuolo, Antonio 271.
Pomarius, Chronik v. 1588 mit Holzschnitt des Kaiser-Otto-Denkmals in Magdeburg 125 f.*, 130.
Ponti, Gasparo 186.
Pontormo, Jacopo da 54 f., 69, 75, 78 f., 81, 83—86, Anm. 1, 244, 247.
— Cassoni aus dem Leben Josephs in Panshanger u. London, Nat. Gall. 70 Anm. 2.
— Enthauptung des Johannes, Scalzo, Florenz 69 Anm. 1.
— Fresken in der Certosa 49, 65, 73.
— — Christus vor Pilatus 65 f.*, 69 f.
— — Kreuztragung u. Ölberg 65.
— — Pietà 65 ff.*
— — Auferstehung 66 ff.*, 69.
— (nach), Zchg. danach, Berlin, Kupferstichkab. 69 Anm. 2.
— Fresken für S. Lorenzo in Florenz 85.
— Grablegung, Florenz, S. Felicità 83 Anm. 1, 85.
— Hlge. Familie, Paris, Louvre 70 Anm. 2, 85.
— Heimsuchung Mariä, Florenz, S. Annunziata 60 f.*
— Johannes Ev. in Pontormo 70 Anm. 2.
— Lunetten, Poggio a Cajano 63 f.*, f.
— Zchg. dazu, Florenz, Uffizien 63 f.* f.
— Thronende Mad. mit Heiligen von 1518, S. Michele Visdomini, Florenz 52, 60 f., 62*, f. 70.

Pontormo, Replik der vorigen ehem. Slg. Doetsch 60 Anm. 1.
— Mauritius-Marter, Florenz, Pitti 83.
— Porträt 85 Anm. 1.
— Zchgen 65 Anm. 1.
— Dürernachahmung 49.
— (?), bogenschnitzender Amor, Wien 83 Anm. 1.
Porta, Giacomo della 177, 185, 187.
— Loggia am Pal. Farnese, Rom 197.
Poussin, Nicolas 236 Anm. 3.
— Radierungen 274.
Prestel, Stiche nach Gemälden Pieter van Bloemens 235 Anm. 1.
Preußler 278.
Primaticcio 85.
Pulzone, Scipione, s. Gaetano

Quellinus, Arthur, d. Ä. 29.

Raffael 79, 86.
— Gemälde der Slg. Reynst 23.
— späte Madonnen 50.
— An Italian Dutchess, Hampton Court 31.
— Grablegung, Rom, Villa Borghese 46.
— Hl. Familie mit dem Lamm, Madrid, Prado 30.
— Johannes, Florenz, Uffizien 79 Anm. 1.
— Karton, Opfer in Lystra, London, Victoria u. Albert Mus. 155 Anm. 1.
— -Schule 79.
— — Spätere Stanzen u. Heliodor, Rom, Vatikan 59.
Rainaldi, C., Dekoration der Piazza Navona, Rom, vom Jubeljahr 1650 202.
— Girolamo, Entwurf für den Gesamtbau des Pal. Pamfili, Rom. 197.
— —, Vater u. Sohn, St. Agnese, Rom 197 f.
Ratgeb, Jörg, Malereien 267.
— 2 Flügel, Wien, Slg. Fidgor 268.
Rembrandt 55.
— als Sammler 22 f.
— -Erklärung 190—194.
— Nachtwache, Amsterdam, Rijksmus. 166.
— Susanna, Berlin, K. F. M. 263 f.
— Kreidezeichg. zur vorigen, Berlin, K. K. 264.
— Zchg. Susanna, Ofen-Pest (Albertina 286) 263 f.
Rembrandt, Mosesfindung um 1635, Haag, Slg. Hofstede de Groot 264 Anm. 3.
— Versöhnung Davids u. Absaloms(?), Petersburg 190 ff.
— Abraham, Sarah und Hagar in einer Landschaft, Berlin, Versteigerung Sierstorpf 1887. 193.
— Zeichnung zum Hieronymus B 104, Hamburg, Kunsthalle 151.
— 2 Landschaften, Hamburg, Kunsthalle 151.
— Jonathan schwört David, H d G 33, Berlin, K. K. 191.
— Tod Goliaths (Urias?) HdG 137, Berlin, Kupferstichkab. 193.
— David und Absalom, HdG. 231, Dresden, K. K. 191.
— Sarah führt Hagar zu Abraham, Dresden, Slg. Friedr. August II. (HdG. 288). 194.
— Versöhnung Esaus und Jakobs (Jonathan schwört David) HdG. 325, Frankfurt, Staedel 191.
— Sarah verklagt Hagar, HdG. 665, Bayonne, Slg. Léon Bonnat 192* f.
— Jonathan schwört David (der verlorene Sohn) HdG. 693, Bayonne, Slg. Bonnat 191.
— Joseph und seine Brüder (Moses mit den beiden streitenden Isrealiten?) HdG. 1249, s'Gravenhage, Slg. Hofstede de Groot. 193.
— Jonathan schwört David, (HdG 1256, s'Gravenhage, Slg. Hofstede de Groot 191.
— Versöhnung Davids und Absaloms, (HdG 1257), s'Gravenhage, Slg. Hofstede de Groot 190 ff.
— Marienklage (Hero u. Leander?) Freise II, 87, Berlin, Kupferstichkab. 193 f.
— Wochenstube (Amnon und Thamar?) Freise II, 124, Berlin, Kupferstichkab. 194.
— (?), Zeichnung Hamburg, Kunsthalle 151.
— (Schule) Furnerius und Ruischer, Hamburg, Kunsthalle 151.
— Radierungen 274.
Reni, Guido 240 Anm. 2.
— A paintress with a Cupid, gestochen v. Matham 31.
Renieri, Nic. 23 f.
Restout 277.
Rethel 174.
Ribera 260 Anm. 1.
— Gemälde, vom Großen Kurfürsten bei Uylenburgh gekauft (Berlin?) 36 Anm. 1.
Riedel, August 48.
Rinaldi, Gasparo 179.
Robbia, Luca della, Reliefs nach — 42.
Rochi, Prospero 189.
Rogel, Johann 222.
Roger v. d. Weyden 152, 165.
— Triptychon der Sakramente, Antwerpen, Mus. 40.
Roghman, Landschaft, · Hamburg, Kunsthalle 151.
Romano, Giulio 59, 79, 83, Anm. 2, 235, Anm. 1. 247.
— Altarbild von S. M. dell' Anima, Rom 62. Anm. 1.
Rosa, Salvatore 236, 237 Anm. 1.
Rose, Giovanni delle 178.
Rosso, Askanio 182, 185 f.
Rosso 55, 79, 81, 83—86, 247.
— Gemälde und Dekorationen in Fontainebleau 85.
— Gottheiten in Nischen, gestochen von Caraglio B 24 bis 43, 81 Anm. 1.
— Himmelfahrt Mariä, Florenz S. Annunziata 70 f*.
— Kreuzigung (Abnahme für Volterra?) 60.
— Kreuzabnahme, Volterra 73 f.*, f. 81.
— Moses verteidigt die Töchter des Jethro, Florenz, Uffizien 75 f. * f.
— Porträt 85 Anm. 1.
— Sposalizio, Florenz, S. Lorenzo 72* f., 81 Anm. 2.
— thronende Mad. mit Heiligen, Florenz, Uffizien 71, 73.
— Transfiguration für den Dom von Città di Castello 81 Anm. 1 u. 2.
Rubens 22, 150, 254, 257 ff.
— Radierungen 274.
Ruisdael, Jacob, 2 Landschaften, Hamburg, Kunsthalle 151.
— Radierungen 274.
Runge, Philipp Otto 204.
Ruskin 139.

Sacchi, Andrea 240 Anm. 2. 241 Anm. 2.
Salviati 249.
Samberger 145.
Sandvoort, Philip 109.
Sangallo, Francesco da 271.
Sansovino, Fr. 16 f.
Sarto, Andrea del 49 f., 60, 63, 65, 69 f., 73, 78, 83 f., 86 Anm. 1, 247.
— Fresken 70.

Sarto, Mad. mit Heiligen, Berlin, K. F. M. 70 Anm. 1.
— Vermählung der hl. Katharina von ca. 1512, Dresden, Gem. Gal. 61 Anm. 1. 63.
Scamozzi, Vincenzo 16 f.
Schaper, Johann, Krug von 1665 277.
— Krug mit Zinnmontierung, Oldenburg, Slg. Riesebieter 278.
Schiele, Egon 146 Anm. 1.
Schinkel, Karl Friedrich 203 bis 206.
— Bauakademie, Berlin 205 f.
— Entwürfe für das Bibliotheksgebäude 205 f.
— Entwürfe für den Königspalast auf der Akropolis zu Athen, Schloß Orianda, für die Rekonstruktion der Villen des Plinius, für eine fürstl. Residenz 205.
— Entwürfe zu einem Marstall und einem Kaufhaus 205.
— Entwürfe für ein Mausoleum der Königin Luise, für die Petrik., den Dom, das Kreuzbergdenkmal 204.
— Entwürfe für die Kirchen der Oranienburger Vorstadt 205.
— Friedrichs-Werdersche Kirche, Berlin, 204.
— Neueinrichtung von Räumen im Berliner Stadtschloß 276.
— Neue Wache Berlin, 204. Pläne für die Ausgestaltung des Lustgartens, Berlin 204,
— Schauspielhaus und Museum. Berlin 204.
— Wohnbauten 204.
— Selbstbildnis 1815. 204.
— Die Blüte Griechenlands, Neuwied 205.
— Dioramen, Panoramen und Gemälde 1805—15. 204.
— Entwürfe für Theaterdekorationen (Zauberflöte und Undine) 204.
— Museumsfresken, Berlin 205.
— Landschaftszeichnung und Lithographie 204.
Schlaun 198.
Schlüter, Berliner Schloß 275.
Schmidt, Georg Friedrich, Stiche zu den Werken Friedr. d. Gr. 277.
Schmitz, Bruno 174.
— Denkmäler auf dem Friedrichsplatz in Mannheim und am Koblenzer Eck 174.
Schongauer 165.
Stiche 69.
Seghers, Radierungen 274.
Sermoneta 260.
Seurat, Georges 133 f.
— Baignade (1884), Paris, Slg. Fénéon 134.
— Grande jatte (1884), Paris, Slg. Fénéon 134.
— Chahut (1890), Slg. Meier-Graefe 134.
Seuter, Bartholomeus 278.
— Enghalskrug, Hamburg, Kunstgewerbemuseum 279.
— Fliese mit Signatur R 279.
Signac 134.
Slevogt, Max, Totentanz 1896 145.
Sodoma 86 Anm. 1.
Speckfleisch, Nikolaus 222.
Sperandio, Medaillen 270 f.
Spinelli, Niccolo di Forzore, Medaillen 270 f.
— Stuck 145.
Swanevelt, Radierungen 274.

Taschner 149.
Tassaert, Werke in Sanssouci 277.
Tempesta (Pietro Mulier) 233, 238.
Terborch, Gerard 110—118.
— Abt und drei Mönche an einem Tisch sitzend, ehem. Slg. H. de Groot 113.
— Bildnisse aus dem Familienkreise 115—118.
— Das Duett, Waddesdon Manor Slg. Rothschild 118.
— Der Landbriefträger, Gal. Dr. Rothmann 116*, 118.
— Der Landbriefträger, Petersburg, Eremitage, Wiederholung (Orig.?) Paris, Slg. Schloß 118.
— Die Depesche, 1653, Haag, Mauritshuis 113.
— Die Ermunterung zum Trunk P. Cassirer, 1925. 133 f.* f.
— Die Toillette, 1924 Verst. Lepke, Amerika 117*f.
— Flagellantenprozession bei Fackellicht, Kunsthandel 112* f.
— Jugendwerk, Bremen 111.
— Jugendwerk v. 1638, London, Victoria- und Albert Mus. 111.
— Junges Mädchen, Äpfel schälend, 1651, Wien 113.
— Kartenpartie, Berlin, Slg. Kappel 110.
— Offiziere beim Kartenspiel, Berlin, Kunsthandel, 1924 111* f.
— Pferdestall und Kuhstall, in Privatsammlungen des Auslandes 113, 115.
Terborch, Scherenschleifer, Berlin, K. F. M. u. Wiederholung im holländ. Kunsthandel 113.
— Selbstbildnisse 115.
— Selbstporträt, Haag, Mauritshuis 111.
— Sittenbilder 115—118.
— Soldatenstück, Berlin, Kunsthandel, 1924. 112.
— Soldatenstücke der frühen Zeit 115.
— Väterl. Ermahnung, Berlin, K. F. M., u. 4 Wiederholungen 110, 113.
— Zwei Herren mit einer Dame beim Kartenspiel, Winterthur Gal. Reinhardt 115.
— Bilder aus Versteigerungen und Urkunden 118.
— Bild, London, Buckingham Palace 110.
— Gegenstück zum vorigen im amerik. Privatbes. 110.
— Harmen, Mozes und Gezina 110.
Tessenow 140.
Theoderich von Prag 217.
Thoma 174.
Tintoretto 16. 59. 85. 156. 249. 258 f.
— Gemälde der Slg. Reynst 23.
— Die Familie Pellegrina, Lord Barrymore, England 24 Anm. 2.
— Dominikanermönch, Hampton Court 31.
Tizian, Gemälde der Slg. Reynst 23.
— sog. Alessandro de Medici, Hampton Court 29 Anm. 4.
— Mad. mit Tobias und einem Engel, Hampton Court 30.
— Porträt eines Mannes, Hampton Court 31.
— Assunta, Venedig, Akad. 70.
— Mad. mit Kind und den hl. Johannes und Elisabeth, Dresden(?) Gem. Gal. 31.
Tizian-Cariani, Liegende Venus, Hampton Court 32, 37.
Torrigiano 155.
Toulouse-Lautrec 148.
— Frauenkopf 141*, 144 f., 147.
Trübner 174.
Tura 73.

Ucello 73.
Utamaro 145.
— Farbenholzschnitte 139*, 142.

Vanvitelli, Gasparo 239 Anm. 2.

Varalla, Niccollo da 273.
Vasari 49, 53 f, 249.
Vecellio, Orazio 16.
Velde, Esaias van de, Landschaft, Hamburg, Kunsthalle 151.
— Henry van de 134, 138. — 141.
— — Zimmereinrichtung 137*f., 142.
Veneziano, Agostino, Stich mit Moses 77.
Venusti 59.
Vermeer, Jan, van Delft 110.
Veronese, Paolo 253.
— Gemälde der Slg. Reynst 23.
— St. Catherine at the altar, Hampton Court 31.
Vischer, Cornelius, Stich nach Giac. Bassano Die Kinder Israels, Hampton Court 31.
— Stich nach Lor. Lotto, Der Altertumsforscher Andrea Odoni in Hampton Court 31.
— Stich nach Tizians Mad. mit Tobias und einem Engel in Hampton Court 30.
Vischer, Peter, d. J. 227.
Vittoria, Alessandro 16.
Vliet, Radierungen 274.
Vogeler-Worpswede 148.
— Radierung, Verkündigung Mariä 145.
Volterra, Daniele da 59 f.
— Kreuzabnahme, Rom, S. Trinità de' Monti 73.
— Kreuzigung, Rom, S. Pietro Montorio 60.
Vroom, C., Waldstück, Hamburg, Kunsthalle 150.
— Waldstücke, Wien, Albertina 150.

W. R., Krüge 277, 279.
— Enghalskrüge mit Phantasielandschaften, Slg. Hermannsdörffer, Mannheim und auf Oldenburgischem Gut 279.
— Krug (Riesebieter, Deutsche Fayencen Abb. 99) 279.
Waldin, Anna Elisabeth 278.
Wastl, T., Büchsenmacher 124.
Watteau 278.
Whistler 137.
Wit, Jan de 232, 238.
Wittingauer Meister, Tafelbilder in Sta. Magdalena 217, 219—222.
Wolfsburg, C. F. v. 278.
Wolgemut 107.
Wouverman 235 Anm. 1.
Wubitsch, Johann Jacob 123 f.
Wurmser, Nikolaus 217 f.
— Wandmalereien der Burg Karlstein 222.
— Fresken der Marienkap. 221.

Zeisinger, Matthäus, Stich mit Münchener Residenz, 1500 267.
Zevio, Stephano da 216.
Zuccari, Federico 53.
— Taddeo, Bekehrung Pauli, Rom, Gal. Doria 59 Anm. 1.
— Decke der Kap. Paolina, Rom, Vatikan 59 Anm. 1.
Zuccaro 244, 249, 258.
Zurbaran 259.

II. ORTSVERZEICHNIS

Aachen, Münster, Chorbau 165.
— — Lichterkrone 131.
Ambras, Schloß, Skizzenbuch 223* f*.
Amerika, Terborch, Die Toilette, (1924 Verst. Lepke) 117* f.
— Privatbes., Terborch, Gegenstück zum Bild im Buckingham Palace 110.
Amsterdam, Rijksmus, N. v. Bloemen, Bildnis Jan Pieters Somer 240 Anm. 1.
— — Barth. van der Helst, Kloveniersdoelenstück von 1655. 25, 30.
— — Karel Du Jardin, Porträt des Jan (nicht Gerard) Reynst 24 Anm. 4.
— — Rembrandt, Nachtwache 166.
Antwerpen, Jacobsk., A. Goubau, Abendmahl u. Kreuzigung 1657. 236 Anm. 5.
— Mus., Roger v. d. Weyden, Triptychon der Sakramente, 40.
Aschaffenburg, Schloß 167.

Baden-Baden, Schloß 170.
Bamberg, jüngere Gruppe 130.
— Grabmahl Hohenlohe † 1352. 219.
— Domschatz, byzantin. Gewebe 129* f.
Bamberg, Josephushandschrift 128.
Basel, Architektur 18. Jh. 169.
Bayonne, Slg. Bonnat, Dürer, Zchg. L 355, Kirchdorf (Heroldsberg) 1510. 106 Anm. 1, 107 f.
— — Rembrandt, Sarah verklagt Hagar (HdG 665) 192*f.
— — Rembrandt, Jonathan schwört David (der verlorene Sohn) (HdG 693) 191.
Benrath, Schloß 170.
Berlin, Werke Schinkels.
— Bauakademie 205 f.
— Friedrichs-Werdersche Kirche 204.
— Kirchen der Oranienburger Vorstadt in Entwürfen 205.
— Lustgarten, Pläne für seine Ausgestaltung 204.
— Mausoleum d. Königin Luise, Petrikirche, Dom, Kreuzbergdenkmal im Entwurf 204.
— Neue Wache 204.
— Schauspielhaus u. Museum 204.
— Hohenzollernmuseum, Slg. brillantbesetzter Golddosen 277.
— Märkisches Museum von L. Hoffmann 211.
— Opernhaus 276.
— Porzellanmanufaktur 277.
Berlin, Deutsches Museum 207—212.
— Altes Mus., Jüngling a. d. Slg. Vendramin 35.
— — Trajan aus Slg. Reynst 35.
— Museumsfresken v. Schinkel 205.
— Kaiser Friedrich-Museum, Kölner Diphtychon um 1320. 212—215.
— — Glatzer Mad. um 1355. 214 f., 218, 220, 225.
— — Kreuzlegende und Anbetung der Könige 266.
— — K. F. M. Thronende Maria u. Gnadenstuhl 266.
— — hl. Georg 267.
— — A. del Sarto, Mad. mit Heiligen 70 Anm. 1.
— — Palma Vecchio, Halbfig. einer jungen Frau 21 Anm.
— — Kopien nach Barock-Bozzetti 42.
— — Simon Marmion, Flügel des Altars von St. Omer 39 f.
— — Rembrandt, Susanna 263f.
— — Terborch, Scherenschleifer 113.
— — — Väterl. Ermahnung, 110, 113.
— Kupferstichkab., Dürer, Federzchg. v. 1489, L. 2, Drei Landsknechte 107.

Berlin, Kupferstichkab., Dürer, Landschaftszchg. L 14 108.
— — Brower, Blätter eines Skizzenbuchs 150.
— — N. 1965, Memling- Kopie Mad. zwischen Heiligen und Stiftern 269.
— — Rembrandt, Kreidezchg. zur Susanna 264.
— — — Jonathan schwört David (HdG 33) 191.
— — — Tod Goliaths (Urias?) (HdG 137) 193.
— — — Marienklage (Hero u. Leander) Freise II, 87, 193 f.
— — — Wochenstube (Amnon u. Thamar?) Freise II, 124, 194.
— — Pontormo, (nach) Zchg. der Auferstehung 69 Anm. 2.
— Schloß 275.
— — Bronzesaal v. M. Kambly nach Nahls Entwürfen 276.
— — Hoppenhaupt, Turmzimmer (Schreibzimmer Friedr. d. Gr. 276.
— — Schinkel, Neueinrichtung von Räumen 276.
— — Pesne, Tänzerin Barberina 276 Anm.
— Schloßmuseum, bronze-montierte Möbel u. bronzegefaßte Porphyrvasen 277.
— — Chodowiecki, Emailmalereien 277.
— Schloß Monbijou, Ausstattung 275 f.
— Bibl. d. Staatl. Museen, Verz. vom Museo Vendramin, Venedig, Bd. II mit Zchgen von Torsi u. Büsten 21, 26, 33, Anm. 3, 35.
— Staatsbibl. Phill 1893 Bl. 9, Hs. Andrea Vendramins 18, Anm. 4, 21 f., 26, 38.
— — Verzeichnis vom Museo Vendramin, Venedig. Bd. IV 21 f., 26, 33, Anm. 3.
— (Daliwe) Skizzenbuch 268.
— Slg. Kappel, Terborch, Kartenpartie 110.
— P. Cassirer, 1924. Terborch, Die Ermunterung zum Trunk 113 f* f.
— Verst. Lepke 1924, Terborch, Die Toilette 117* f.
— Verst. Sierstorpf 1887, Rembrandt, Abraham, Sarah u. Hagar in einer Landschaft 193.
Berlin, Kunsthandel 1924, Terborch, Offiziere beim Kartenspiel 111* f.
Berlin, Kunsthandel, Terborch, Soldatenstück 112.
— (?), Gal. Dr. Rothmann, Terborch, Der Landbriefträger 116*. 118.
— (wo?), Gordiano aus Slg. Reynst-Vendramin 35.
— (wo?), Ribera, vom Großen Kurfürsten bei Uylenburgh gekauft 36 Anm. 1.
— Silberschmiedekunst 275.
Biebrich, Schloß 170.
— Grabmal Katzenellenbogen † 1311, 219.
Bingen, Emporenmotiv 167.
Bonn, Residenz 170.
— Mus., Bornhofener Altar 220.
Borghetto, Brücke von Dom. Fontana 178 ff. 184*.
Braunschweig, Skizzenbuch 268.
Brauweiler, ottonische Steinreliefs 105.
Bremen, Kunsthalle, Dürer, Federzchg. v. 1489. L 100, Der Reiterzug 107.
— — Dürer, Frauenbad 1496. 107.
— — Dürer, Wasserfarbenskizze von Kalckreuth (L 105) 108.
— — Terborch, Jugendwerk 111.
Bruchsal, Schloß 170.
Brügge, Michelangelo, Mad. 79.
— Stadtbibl., Handschrift N. 437, Chronik von Flandern 268 f.
— Schloß 170.
Burgo de Osma, Gemälde mit Wiedergabe eines großen Kirchenraumes 39.

Caub, Pfalz 165.
Certosa (bei Florenz) Pontormo, Fresken 49.
Chantilly, registrum Gregorii 128*
Charlottenburg, Schloß, Innendekoration des Ostflügels 276.
— — dekorative Arbeiten Nahls 276.
Chartres, La Verrière 215.
Città di Castello, Dom, Rosso, Transfiguration 81 Anm. 1 u. 2.
Colmar, Grünewald, Isenheimer Altar 267.

Darmstadt, Lugwigskirche 171.
— Mus. v. Messel 211.
— — Ortenberger Altar 166.
— — Seligenstadter Altar 220.
— — Passionsmeister 266.
— Staatsarchiv, Oppenheimer Stadtsiegel Friedrichs II. 1225/26. 130.
Dresden, Kopf eines arsacidischen Königs aus Slg. Reynst 34 Anm. 4.
— Priapherme aus Slg. Reynst 34.
— Gem. Gal. Correggio, Mad. mit dem hl. Sebastian 79 Anm. 1.
— — Correggio, Mad. 83 Anm. 1.
— Parmeggianino, Diakon-Bild 83 Anm. 3, f.
— — Sarto, Vermählung der hl. Katharina ca. 1512. 61 Anm. 1, 63.
— — Tizian, Mad. mit Kind u. den Hlgen Johannes u. Elisabeth 31.
— Kupferstichkab., Brower, Blätter eines Skizzenbuchs 150.
— — Rembrandt, David u. Absalom, (H. d. G. 231) 191.
— — Blätter nach röm. Festdekorationen 17. Jh. 202.
— Slg. Friedr. August II., Rembrandt, Sarah führt Hagar zu Abraham (H d G 288) 194.
— Slg. Hähnel, Michelangelo, Terrakotten 42.
— Japan. Palais v. Pöppelmann 199.
— Zwinger, Plastik Permosers 200, 203.
— — Hoffeste u. Schloßbaupläne 198—203.
— Fest u. Theaterdekorationen v. Stefano del Mauro 203.
Duban, Gemälde aus — 220.
Durlach, Schloß 170.

Ehrenbreitenstein, Schloß und Philippsburg 170.
Eltz, Burg 165.
England, Lord Barrymore, Tintoretto, die Familie Pellegrina 24 Anm. 2.
Erfurt, Regler-Altar 266.
Escorial, Bild Heinrichs III. 132.
— Greco, hl. Mauritius 53.
— L. Leoni, Grabdenkmäler des span.-habsburg. Königshauses 272.
Essen, Buchdeckel der Theophanu 105.
Eupen, Kapuzinerk., A. Goubau, Mad. mit dem hl. Felice v. Cantaliccio 236 Anm. 5.

Favorite bei Rastatt 170.
Feistritz, Burg, F. J. Flurer, Decke 123.

Florenz, Kopien nach Barock-Bozzetti 42.
— Reliefs von Bertoldo 155.
— Slgn., Kristallschnitte Valerio Bellis 272.
— Akademie, Filippino Lippi, Kreuzabnahme (voll. von Perugino) 73.
— — Michelangelo, David 55.
— Bibl. Laurenziana, Treppenvorhalle v. Michelangelo 56 f.
— Casa Buonarroti, Michelangelo, Bozzetti 42.
— Certosa di Val d'Ema, Pontormo, Fresken 65, 73.
— — — Christus vor Pilatus 65 f.*, 69 f.
— — — Kreuztragung u. Ölberg 65.
— — — Pietà 65 ff*.
— — Auferstehung 66 ff.*, 69.
— Mus. Naz., Bertoldo Relief der Reiterschlacht 155.
— — Michelangelo, Bacchus 55.
— — — David-Apollo 56.
— — — Sieger 56, 85.
— Pal. Pitti, Lanfranco, Vision d. Margareta v. Cortona 259 Anm. 1.
— — Pontormo, Mauritius-Marter 83.
— Pal. Vecchio, Kap. der Eleonora, Bronzino, die eherne Schlange 57.
— S. Annunziata, Pontormo, Heimsuchung Mariä 60 f.*
— — Rosso, Himmelfahrt Mariä 70 f.*
— S. Felicità, Pontormo, Grablegung 83 Anm. 1, 85.
— S. Michele Visdomini, Pontormo, thronende Mad. mit Heiligen von 1518. 52, 60 f., 62*f., 70.
— San Lorenzo von Brunnelleschi 8.
— — Pontormo, Fresken 85.
— — Rosso, Sposalizio 72*f., 81 A 1m. 2.
— — Michelangelo, Medici-Cap. 56, 85.
— — — Skulpturen (Nachahmungen danach) 42.
— — — Herzogs-Grabmäler 56.
— — —Tageszeiten 56.
— — — Medici-Madonna 56.
— Santa Croce von Arn. di Cambio 8.
— St. Maria Novella 8.
— Scalzo, Pontormo, Enthauptung des Johannes 69 Anm. 1.
— Uffizien, Opferrelief aus Villa Medici in Rom 155 Anm. 1.
Florenz, Uffizien, Sarkophag mit kalydonischer Jagd 155 Anm. 1.
— — Michelangelo, Mad. Doni 55.
— — Parmeggianino, hl. Familie 83 Anm. 2.
— — Mad. dal Collo Lungo 81 f.*, f.
— — Pontormo, Zchg. zu einer Lunette in Poggio a Cajano 63 f.* f.
— — Raffael, Johannes 79 Anm. 1.
— — Rosso, Moses u. die Töchter des Jethro 75 f.* f.
— — — thronende Mad. mit Heiligen 71, 73.
Fontainebleau, Rosso, Gemälde u. Dekorationen 85.
Frankfurt, Hauberat, Palais Thurn u. Taxis 169.
— Hist. Mus. Cornelius, hl. Familie 46.
— Kunstgewerbemus. Fayence-Ausstellung 277 ff.
— Staedel, Cornelius, Entwürfe für Transparente zu Ehren Dalbergs 46.
— — Rembrandt, Versöhnung Esaus u. Jakobs (Jonathan schwört David H d G 325). 191.
— — van Gogh, Dr. Gachet 146 * ff.
— Zeil, Haus Joh. Frdr, Schmidt Cornelius, Wandbespannung (Entwürfe im Staedel) 46.
Frascati, Villa Falconieri, Borromini, Pläne für deren Umbau 198.
Freiburg, Münsterhelm 165.

Gösting, Schloß, bei Graz 119 Anm. 2.
— F. J. Flurer, Fresken 119* f* bis 122.
— — Bilderzyklen (Landschaften, Stilleben) in den Täfelungen einiger Zimmer 120 ff., 125.
— — Ölgemälde in einigen Zimmern 121.
— — Apotheose des Herakles 121 Anm. 1.
— — drei Jagdstilleben 124 f.
Goldenkron, Zisterzienserkloster, voll. von Mich. Parler 217 f.
— — thronende Mad. mit 2 weiblichen Hlgen u. Gnadenbild 218.
s'Gravenhage, Slg. Hofstede de Groot, Rembrandt, Joseph u. seine Brüder (Moses mit den beiden streitenden Israeliten?) HdG 1249. 193.
s'Gravenhage, Slg. Hofstede de Groot, Rembrandt, Jonathan schwört David (HdG 1256) 191.
— — — Versöhnung Davids u. Absaloms (HdG 1257). 190ff.
— — — Zchg. Mosesfindung um 1635. 264 Anm. 3.
Graz, Sporgasse, Pal. Saurau, F. J. Flurer, Deckenfresko im Gartenpavillon 121*.
— Stadtpfarre, F. J. Flurer, Altarblätter 122.
— — F. J. Flurer, Leopoldsbild 123.
Guben, Eckmann, Zimmerdecke 134* f., 137, 142.

Haag, Mauritshuis, Terborch, Selbstporträt 111.
— — — Die Depesche 1653. 113.
Haarlem, Galerie, Pieter Molijn, Brennendes Dorf, 1630. 112.
Hagen, Folkwang Mus., Kokoschka, Herzogin v. Rohan 1908. 146 Anm. 1.
Hamburg, Jakobikirche, Schmuck der großen Glocke von Meister Bertram 195.
— Kunstgewerbemuseum, Seuter, Enghalskrug 279.
— Kunsthalle, Münzenslg. 155.
— — Dürer, Tod des Orpheus L 159. 156 Anm.
— — Zchgen. alter Meister (Niederländer) 150 f.
— — P. Aertsen, Entwurf für ein Fensterbild 1563. 150.
— — Backer, weibl. Akt 151.
— — Brower, Zchg. mit versch. Studien 150.
— — Buytewech, Zchg. v. 1617. 150.
— — H. van Cleef, Ansicht v. Florenz 150.
— — Cuyp, 2 Landschaften 151.
— — G. David, Silberstiftzchg. 150.
— — van Dyck, Kompositionsstudie zur frühen Gefangennahme Christi 150.
— — Everdingen, Landschaft 151.
— — J. Fyt, Stilleben 150.
— — J. van Goyen, Zchgen., Bauernstück v. 1624 150.
— — Hackaert, Landschaft 151.
— — Hondecoeter, Hahnenkampf 151.
— — J. van Huysum, Landschaft 151.

Hamburg, Kunsthalle, L. v. Leyden, Zchg. Sündenfall 150.
— — P. Molyn, lavierte Kreide-Landschaftszchg. 150.
— — A. v. d. Neer, Landschaft 150.
— — Adriaen u. Isaac van Ostade, Bauerndarstellungen 151.
— — Rembrandt, 2 Landschaften 151.
— — — Zchg. zum Hieronymus B 104 151.
— — — (?) Zchg. 151.
— — — (Schule) Furnerius u. Ruischer 151.
— — Roghman, Landschaft 151.
— — J. Ruisdael, 2 Landschaften 151.
— — E. van de Velde, Landschaft 151.
— — C. Vroom, Waldstück 150.
— — Zchg. des Kuppelraumes von St. Peter in Rom 150.
— Rotgießer 195.
— Slg. Tillmann, Rechteckbild mit Anbetung der Hirten 278.
Hampton Court, Giac. Bassano, Die Kinder Israels 81.
— Giorgione, 4 Figurenbild 31.
— Lor. Lotto, der Altertumsforscher Andrea Odoni 29 Anm. 4, 31.
— — Portrait of a Gentleman 31.
— Raffael, an Italian Dutchess 31.
— Tintoretto, Dominikanermönch 31.
— Tizian-Cariani, Liegende Venus 32, 37.
— Tizian, Mad. mit Tobias u. dem Engel 30.
— — Porträt eines Mannes 31.
— — sog. Alessandro de Medici 29 Anm. 4.
— Paul Veronese, St. Catherine at the altar 31.
Heidelberg, Jesuitenkirche 167.
— Schloß, Ottheinrichbau 167.
— Bauten im 18. Jh. 167.
Heiligenkreuz, Stift, Tafeln 266.
Hildesheim, Dom, Lichterkrone 131.
— (Bronze) Arbeiten 105.
Hohenfurt, Stiftskirche, Bilder a. d. Heilslegende ca. 1360 214 f., 218, 220 f., 225.
— — Wallfahrtsbild 218, 220 ff.
— Zisterzienserkloster 217.
Holländ. Kunsthandel, Wiederholung des Scherenschleifers von Terborch 113.

Karlsruhe, kath. Kirche 171.
Karlsruhe, Museum, Kreuzigung 266.
— Schloß 170.
— -Gottesaue, Schloß 167.
Karlstein, Burg, Malereien 222.
— — Kreuzkap., Meister Dietrich, Gemälde 222.
— — Meister Dietrich, Büstenbilder 218.
— Burgkap., Tommaso da Modena, Altarbild mit Halbfigg. u. eine Kreuzigung 217.
— — Nik. Wurmser und Meister Theoderich, Wandmalereien 221 f.
Kefermarkter Meister 266.
Klosterneuburg, Altar v. Nikolaus von Verdun 160, 218.
Koblenz, Schloß 170 f.
Koblenzer Eck, Schmitz, Denkmal 174.
Köln, Dom 173.
— Domchor 165.
— — Chorpfeilerfiguren 161.
— — Lochner 165.
— — Schatzkammer, Dreikönigsschrein 160.
— Gürzenich 165.
— Slg. Wallraff u. v. Hüpsch 172.
— St. Ursula 167.
— Wallraff-Richartzmus., Marmorfiguren der Hochaltarmensa des Domes 165 Anm. 1.
— — Joos van Cleef, Marientod 166.
Königsberg, Städt. Gem.-Gal., Mad. von ca. 1340. 212—225, 213 f.*
Königsfelden, Kloster bei Brugg, größere Bilderreihen in den Glasgemälden 266.
Kopenhagen, Cornelius, Grablegung 46.
Künersberger Fabrik 278.

Leipzig, Museum, Cornelius, Beweinung 46 f.
— — Klinger, Beethoven 149.
Leyden, Museum, Slg. Vendramin Reynst 33.
Lindkirchen, Kruzifixus vom Mstr. des Christophorus in München 267.
London, Gnadenstuhl 266.
— Brit. Mus., Brower, Blätter eines Skizzenbuchs 150.
— — Jacopo Bellini, Skizzenbuch 17.
— — Parmeggianino, Skizzen zur Mad. der Hieronymus-Vision 79.
— — Kopien nach Barock-Bozzetti 42.
London, Brit. Mus., Verzeichnis vom Museo Vendramin, Venedig, Bd. I, VIII, IX, XI. 20.
— Buckingham Palace, Terborch 110.
— Nat. Gal., Bronzino, Allegorie 77 Anm. 1.
— — Parmeggianino, Hieronymus-Vision 79 f* f. Anm. 1. u. 2.
— — Pontormo, Cassone aus dem Leben Josephs 70 Anm. 2.
— Slg. W. Mitschell, Dürer, Kohlenskizze L 75, Landawer styfter 1511. 226.
— Viktoria- u. Albert-Mus., Terborch, Jugendwerk v. 1638 111.
— — Michelanglo, Bozzetti 42.
— — Raffael, Karton, Opfer in Lystra 155 Anm. 1.
Lowther Castle, Relief a. d. Slg. Vendramin 34 Anm.
— — Theudotos-Stele a. d. Slg. Vendramin 34 Anm.
Lübeck, Privatbes. Ferd. Gröger, C. Fr. v. Rumohr 1*.

Madrid, Prado, Gemälde mit Wiedergabe eines großen Kirchenraumes 39.
— — Bramer, Hero u. Leander, 194.
— — van Dyck, Gefangennahme Christi 150.
— — L. Leoni, Büsten u. Porträtstatuen 272.
— — Raffael, hl. Familie mit dem Lamm 30.
— Schloß, L. Leoni, Büsten u. Porträtstatuen 272.
Magdeburg, Dom, Paradiesportal 130,
— Kaiser-Otto-Denkmal 125 bis 133.
— Stadtsiegl v. 1244. 126.
Mailand, Bauten 196.
— Dom, Glasfenster 273.
— — lombardische Cherubim an der Orgel 196.
— Druckgraphik des späten 15. u. frühen 16. Jh. 273.
— Kunstgewerbe z. Zt. Lodovicos 273.
— Pal. Trivulzi, Monatsfolge — Teppiche nach Kartons Bramantinos 273.
Mainz, Dom 171 f.
— — Neumann, Vierungsturm 167.
— — Brendelsches Chorgestühl 168.

Mainz, Dom, Chorgestühl im Westchor 167.
— — Grabmal Peter Aspelts † 1320. 163* ff.
— — Grabmal Siegfrieds III von Eppstein † 1249. 162*, 164.
— Favorite 168 ff.
— St. Stephan 167.
— Schloß 167, 170.
Mannheim, Friedrichsplatz, Schmitz, Denkmal 174.
— Schloß 170.
— Slg. Hermannsdörffer, Benchert, Fayencekrug 279.
— — Enghalskrüge (W. R.) 279.
München Bayr. Nat. Mus., J. Lederer, Johannes d. T. u. Magdalena 267.
— — Hl. Martin, Holz 266.
— Pähler Altar 266.
— E. Grasser, Maruskatänzer 266.
— Alte Pinakothek, Joos van Cleef, Marientod 166.
— — Greco, Entkleidung Christi 70 Anm. 1.
— Backsteinkirchen 165.
— Endell, Treppenhaus des Ateliers Elvira 136* f., 142, 147.
— Frauenkirche Christophorus u. Rasso 266 f.
— Glyptothek, Cornelius, Schmuck der Festräume 47.
— Jesuitenkirche 167.
— Ottoevangeliar 105.
— Ludwigskirche, Cornelius, Fresken 48.
— Maillinger-Slg. Cornelius, Bleistiftentwurf Walpurgisnacht 46.
— Residenz 267.
— Privatbes. Sterbebilder 265.
Münster, ottonische Steinreliefs 105.

Naumburg, Plastik 13. Jh. 161.
Neapel, Mus. Naz., Parmeggianino, Porträts 84.
— Sta. Maria a Capella Nuova, Borromini, Modell u. Entwurf für den Hochaltar: Plan- u. Aufbauskizze Wien, Albertina 197.
Neubabelsberg, Slg. Meier-Graefe, Seurat, Chahut (1890) 134.
Neuwied, Schinkel, Die Blüte Griechenlands 205.
Niederwalddenkmal 174.
Nürnberg, Cadolzburg 106 f.
— bei St. Sebald, Adam Kraft, Schreyer-Landauergrab 230.
— Tetzelkap. A. Kraft Landauersches Grabdenkmal 230.
Oberursel, Prof. Hans Cornelius, Cornelius, Studie zur schlafenden Hera im Fresko Agamemnons Traumgesicht 48.
Ofen-Pest? Rembrandt, Zchg. (Albertina 286) 263 f.
Oldenburg, Slg. Riesebieter, Künersberger Teller 278.
— — Schaperkrug mit Zinnmontierung 278.
— — Seuter, Fliese mit Signatur R 279.
Oppenheim, Katharinenkirche, Südschauseite 165.
— Stadtsiegel Friedrichs II. 1225/26. 130.
Orb, Kirche, Kreuzigungsbild 266.
Oxford, Bodleian Libr. Verz. vom Museo Vendramin, Venedig, Bd. V 21.

Paderborn, ottonische Mad. 105.
Palencia, Kathedrale, Tafeln 40.
Panshanger, Pontormo, Cassone aus dem Leben Josephs 70 Anm. 2.
Paris, Pantheon 171.
— Kopien nach Barock-Bozzetti 42.
— Bibl. Nat., Dürer, Aquarell Weidenmühle L 331. 108.
— Louvre, Michelangelo, sterbender Sklave 75.
— — Parmeggianino, Zchg. zur Mad. del Collo Lungo, Florenz, Pitti 83 Anm. 2.
— — Pontormo, heilige Familie 70 Anm. 2, 85.
— — Meister der Bischöfe und Apostel des Mus. zu Valladoid, Kaselverleihung an den hl. Ildefons 39.
— Privatbes., H. Holbein, Bildnis eines Mannes 268.
— Slg. Fénéon, Seurat, Baignade 134.
— — — grande jatte 134.
— Slg. Pacully, Memling(?), hl. Ildefons 38—41*.
— Slg. Schloß, Wiederholung (Orig. ?) von Terborchs Landbriefträger 118.
Parma, Pinakothek, Parmegginanino, hl. Katherina 78.
— S. Giov. Evangel., Correggio, Lunette Johannes auf Patmos 78.
— — Parmeggianino, Nischenfiguren 78.
— Schule von 244.
Passauer Plastik 266.
Perugia, Stadtbibl., Ms Don Leone Pascolis, Lebensbeschreibung Jan Frans van Bloemens 230.
Petersburg, Eremitage, Rembrand, Versöhnung Davids u. Absaloms (?) 190 ff.
— — Terborch, Der Landbriefträger 118.
Pisa, Camposanto, röm. Sarkophag 155.
— Dom 160.
Poggio a Cajano, Pontormo, Lunetten 63 f* f.
Pontormo, Pontormo, Johannes Ev. 70 Anm. 2.
Potsdam, Bürgerhäuser 276 f.
— Fassaden nach Knobelsdorffs Entwürfen u. nach Stichen kopiert 277.
— Neues Palais und Communs, Tätigkeit K. v. Gontards 276.
— — Hoppenhaupt, Entwürfe für die Ausstattung 276.
— Schloß Sanssouci, Dekorationen v. Hoppenhaupt 276.
— — Skulpturen der Adam, Pigalle, Coustou, Lemoyne, Houdon, Tassaert, Michel 277.
— Stadtschloß, Nahl, Musikzimmer u. anstoßende Zimmer 276.
Prag, Belvedere 202.
— Emmaus-Kloster, Fresken 215 f., 219., 222.
— Kloster Strahow, Dürer, Rosenkranzfest 226 Anm. 1.
— Parler-Büsten 218.
— Passionale der Kunigunde 216.

Rastatt, Schloß 170.
Regensburg, ottonische Steinreliefs 105.
Reichenauer Handschriften 128.
Rheinsberg, Ausbau des Schlosses u. Parks durch Knobelsdorff 276.
— Inneneinrichtung 276.
— dekorative Bilder von Pesne 275 f.
Rom, Casino 251.
— Reiterstandbild des Marc Aurel 127.
— Rospigliosi-Sarkophag mit Tod des Adonis 155 Anm. 1.
— Bibl. Vat., Gaetano, Domenico Fontana vor Sixtus V. 176*.
— Casa Bartholdi, Cornelius, Fresken 46.
— Casa Zuccaro, Fratze über dem Gartenportal 146 Anm. 3.
— Collegio di Propaganda Fide v. Borromini 198.

Rom, Gal. Doria, Taddeo Zuccari, Bekehrung Pauli 59 Anm. 1.
— Lateranbasilika, Entwürfe für den Umbau v. Borromini 197.
— Pal. Barberini 272.
— — Anteil Borrominis 196.
— — P. da Cartona, Fresken 272.
— — alli Giubonnari, Borromini, Vestibül u. Treppenhaus 197.
— Pal. Falconieri von Borromini 196 f.
— — — Falkenhermen 197.
— — — Loggia des Hofes 197.
— — — 12 Stuckdecken 197.
— Pal. Farnese, Loggia Giac. della Portas 197.
— Pal. bei Fontana Trevi, Umbau für Ambrogio Carpegna durch Borromini 197.
— Pal. Giustiniani, Hauptportal v. Borromini 197.
— Pal. Pamfili, Projekt von Borromini 197.
— — Galerie u. Saal v. Borromini, Gesamtbau n. Entwurf Girolamo Rainaldis 197.
— Pal. Rondanini, Michelangelo, Pietà 56.
— Pal. Spada, Anteil Borrominis 196.
— — an Piazza Monte Giordano, Borromini, Pläne für die Fassade 198.
— Pal. di Spagna, Treppe v. Borromini 197.
— — Tätigkeit Ant. del Grandes 197.
— Pantheon 171.
— Piazza Navona, Dekoration vom Jubeljahr 1650 von C. Rainaldi, gestochen von D. Barrière 202.
— Platz vor S. Agostino, Pläne für die Gestaltung von Borromini 198.
— Platz vor St. Peter, Fontanas Projekt zu seinem vorderen Abschluß im Werk: Il tempio Vaticano e suo origine 202.
— Slg. des Königs v. Italien, Gian Franc. Caroto, Medaillon eines Markgrafen v. Montferrat 272.
— Ovalkirche Berninis 198.
— S. Agnese von Rainaldi u. Borromini 197 f.
— — Türme von Baratta, Hauptgesims des Innern v. Bernini 198.
— S. Andrea delle Fratte von Borromini 198.
Rom, S. Carlo alle Quattro Fontane von Borromini 196. 198.
— S. Giovanni dei Fiorentini, Borromini, Altar- u. Grabmalsentwürfe 198.
— Kap. S. Giovanni in Oleo v. Borromini 198.
— S. Girolamo della Carità, Borromini, Ausstattung der Cap. Spada 198.
— S. Ivo alla Sapienza von Borromini 197.
— SS. Luca e Martino von Pietro da Cortona 197.
— S. Luigi de' Francesi 177, 188.
— S. M. dell' Anima, Giulio Romano, Altarbild 62 Anm. 1.
— S. M. della Pace, Peruzzi, Tempelgang 59.
— S. M. della Vittoria, Bernini, Vision der hl. Teresa 259.
— S. M. dei Sette Dolori v. Borromini 197.
— S. M. Maggiore 189.
— S. M. in Vallicella, Borromini, Oratorium des hl. Filippo Neri, Bibliothek u. Kloster 197 f.
— S. Onofrio, Bald. Peruzzi, Fresken 59.
— St. Peter, Baugesch. 150.
— — Arbeiten Borrominis 196.
— — Turm-Entwürfe v. Borromini 197.
— — Bernini, Baldachin, vollendet von Borromini 196.
— — — Longinus 259.
— — Michelangelo, Pietà 75.
— S. Pietro in Montorio, Peruzzi Sibylle 257.
— — Dan. da Volterra, Kreuzigung 60.
— S. Pietro in Vincoli, Michelangelo, Julius-Denkmal 55 f.
— S. Stefano, Circignano, Martyrien 260.
— S. Trinità de' Monti, Dan. da Volterra, Kreuzabnahme 73.
— vatikan. Bauten des Belvedere 202.
— Vatikan, Cap. Paolina, Michelangelo, Fresken 56, 59.
— — — Decke von den Zuccari 59, Anm. 1.
— — Cap. Sixtina, Botticelli, Moses u. die Töchter des Jethro 78, Anm. 1.
— — — Michelangelo, Fresken 79.
— — — — Deckenfresken 55 bis 58, 65 Anm. 1.
— — — Jüngstes Gericht 55 f., 58 f., 85.
Rom, Vatikan, Raffaelschule, spätere Stanzen u. Heliodor 59.
— Villa Borghese, Raffael, Grablegung 46.
— Villa Medici v. Annibale Lippi 233, 239, Anm. 1.

Saarbrücken, Schloß 170.
St. Blasien, Kuppelkirche 171.
— Neubau 169.
S. Valeria ob Sitten, 5 Truhen, 12. Jh. 153.
Schönborn, Schloß, bei Göllersdorf, Neubau v. Hildebrandt 201.
Schönbornslust bei Koblenz 170.
Schwetzingen, Schloßgarten 170.
Segovia, S. Martin, Gemälde mit Wiedergabe eines großen Kirchenraumes 39.
Siena, Fontegiusta, Peruzzi, Augustus und die Sibylle 59, 81, Anm. 2.
Solothurn, Slg. Dr. Kottmann, Ferd. Hodler, Tell (1897) 148 f.
Speier, Dom 159 f., 171 f.
Stockholm, Nat. Mus., R. Heller, Schlacht von Pavia 267.
Stralsund, Backsteinkirchen 165.
Straßburg, Plastik, 13. Jh. 161.
— Rohanschloß 169.
— Schlösser u. Residenz 170.

Tobelbad, F. J. Flurer, Decke des großen Festsaales 122 f.
Trier, Schloßbauten 170.
— Egbertcodex 105.
Turin, kirchl. u. profane Bauten v. Filippo Juvara u. Guarino Guarini 238 Anm. 1.
— Heures 152.

Untermenzig, Altärchen 266.

Valladolid, Mus., Bischöfe u. Apostel 39 f.
— — 2 Flügel zu Memlings (?) Hl. Ildefons, Paris, Slg. Pacully 38—41.
Venedig, Academie, Tizian, Assunta 70.
— Pal. Giovanelli, sog. Familie Giorgiones 17.
Volterra, Rosso, Kreuzabnahme 73 f* f., 81.
— — Kreuzigung(?) 60.

Waddesdon Manor, Slg. Rothschild, Terborch, Das Duett 118.
Warschau, Bibl. Zaluski, Verzeichnis vom Museo Vendramin, Venedig, Bd. XIII. 21.

Weilburg, Schloß 170.
Weimar, Mus., Cornelius, Vorarbeiten zu den Wandbildern des Campo santo, dsgl. Oberursel, Prof. Cornelius 48.
Werden, ottonische Steinreliefs 105.
Wien, Skizzenbuch 268.
Wien, Albertina, Dürer, Raub der Europa, L 456. 90.
— — — Schloßhofansichten 106 f.
— Terborch, Junges Mädchen, Äpfel schälend, 1651. 113.
— — C. Vroom, Waldstücke 150.
— — Borromini, Handzchgen. 196.
— — — Entwürfe zu S. Carlo alle Quattro Fontane, Rom 196.
— — — Entwürfe für Collegio di Propaganda Fide, Rom 198.
— — — Plan- u. Aufbauskizze für den Hochaltar von Sta. Maria a Capella Nuova in Neapel 197.
— — — 4 Projekte für den Umbau eines Pal. bei Fontana Trevi, Rom, für Ambrogio Carpegna 197.
— — — Skizze für die Stuckierung der Kuppel u. Entwurf für die Laterne von S. Ivo alla Sapienza, Rom 197.
Wien, Albertina, Borromini, 2 Zchgen zum Pal. Pamfili, Rom 197.
— — — Zchg. für Kap. S. Giovanni in Oleo, Rom 198.
— Dürer, Allerheiligenaltar, Stifterbildnisse 225—230.
— Parmeggianino, Selbstbildnis im Konvexspiegel 78.
— Pontormo (?) bogenschnitzender Amor 83, Anm. 1.
— Mus., Bertoldo, Bronzegruppe 155.
— — — Relief 156 Anm.
— Kunsthandel, F. J. Flurer, oder Joh. Limp. Flur, Zwei Landschaften 123.
— Slg. Figdor, J. Ratgeb, 2 Flügel 268.
— Schönborner Gartenpalais, Bauarbeiten Hildebrandts 201.
— Stadtbibl., Klebeband mit gestochenen Prospekten Gräfl. Schönbornscher Schlösser, Häuser, Gärten u. Kirchen 201.
— Univ., Klimt, Wandgemälde, Die Medizin 142*, 145 f.
Wiesbaden, Staatsarchiv, Bilderhandschrift 268.
Wilhelmshöhe, Schloß 171.
Wilhelmsthal, Schloß bei Kassel, Innendekoration von Nahl 276.
Winterthur, Gal. Reinhardt, Terborch, zwei Herren mit einer Dame beim Kartenspiel 115.
Wittingen, Augustinerchorherren Kloster 217, 219 f.
— Sta. Magdalena bei 217, 219 f.
— — Tafelbilder nicht vor 1405. 219—222.
Worms, Dom 171 f.
Würzburg, Dom, Grabmal Wolfskehl 219.
— Luitpoldmus., Künersberger Enghalskrug 278.
— — Künersberger Katze 278.
— Slg. Schürer, Enghalskrug 279.
Zabern, Schloß 170.
Zechlin, Glashütte 276.
Kunsthandel, H. Leinberger, Schmerzensmann 267.
— Terborch, Flagellantenprozession bei Fackellicht 112* f.
Privatslgen. des Auslandes, Terborch, Pferdestall u. Kuhstall 113, 115.

III. SACHVERZEICHNIS.

Ehemalige Sammlungen.

Andrea Vendramin, Venedig 15—38.
Verzeichnis der Slg. Andrea Vendramin, Venedig, 1627. 17 Bde. mit Federzeichnungen, London, Brit. Mus. (I, VIII, IX, XI), Warschau, Bibl. Zaluski (XIII), Oxford, Bodleian Libr. (V), Berlin, Bibl. d. Staatl. Mus. (II), Berlin, Staatsbibl. (IV) 18—22, 26 f.
Verzeichnis vom Museo Vendramin, Venedig, Bd. II, mit Zchgen. von Torsi u. Büsten, Berlin, Bibl. d. Staatl. Museen 21, 26, 33 Anm. 3, 35.
Hs. Andrea Vendramins, Berlin, Staatsbibl. Phill. 1893 Bl. 9. 18, Anm. 4, 21 f., 26, 38.
— antike Skulpturen des Gerrit Reynst in Amsterdam 15, 22—29, 33 ff., 37.
Kupferwerk des Cabinet Reynst mit Abb. antiker Skulpturen 25—28, 31 f.
Antikenslg. Sir Dudley Carletons 22.
Antikenslg. Gabriel Vendramin, Venedig 15—18.
— Pal. Vendramin-Calergi, Venedig 22 Anm.
— Kard. Granvella in Brüssel 22.
— Jan Six u. Nicolaes Witsen zu Amsterdam 26, 33 f.
— Nicolaes Antoni Flink 33.
— Gerard Papenbroek 33 f. Anm.
— Gossuin Uilenbroek 33 f. Anm.
— Vendramin Reynst im Leydener Museum 33.
— Galerie Gonzaga, Mantua 19.
— des Museo Vendramin 27, 31, 36 ff.
— der Brüder Reynst in Venedig und Amsterdam 23 ff., 27—33 f., 37.

Architektur.

Architektur-Ornamentik um 1520. 53, Anm. 1.
Raumproblem des antiklassischen Stiles 52 f.

Deutschland.

Architektur 13. Jh. am Rhein 161.
Elsässer Kirchenbau 13. Jh. 161.
Backsteinkirchen von München bis Stralsund 165.
Schloßbauten des Ober- u. Niederrheinkreises 169 f.
August der Starke, Skizzen seiner Baupläne 200, 203.
Gontard, Karl von, Tätigkeit am Neuen Palais u. den Communs in Potsdam 276.
Hauberat, Palais Thurn u. Taxis, Frankfurt 169.
Hildebrandt, Neubau des Schlosses Schönborn bei Göllersdorf 201.
— Bauarbeiten im Schönborner Gartenpalais, Wien 201.
Hoffmann, Ludwig, Märkisches Mus., Berlin 211.
— Weiterführung des Baus des Deutschen Museums, Berlin 209.
Knobelsdorff, Ausbau des Schlosses u. Parks von Rheinsberg 276.

Knobelsdorff, Opernhaus Berlin 276.
Messel, Alfred, Darmstädter Mus. 211.
— Deutsches Museum, Berlin 208—212.
Neumann, Mainz, Dom, Vierungsturm 167.
Parler, Michael, Vollendung des Zisterzienserklosters Goldenkron seit 1359. 217 f.
Pöppelmann, Zwinger, Dresden 198—203.
— Japan. Palais, Dresden 199,
— Entwurf für einen Tierkampfplatz u. eine Reitbahn 202.
Schinkel, Entwürfe für ein Mausoleum der Königin Luise, die Petrikirche, den Dom, das Kreuzbergdenkmal 204.
— Neue Wache, Berlin 204.
— Schauspielhaus u. Museum, Berlin 204.
— Pläne für die Ausgestaltung des Lustgartens, Berlin 204.
— Wohnbauten 204.
— Friedrichs-Werdersche Kirche, Berlin 204.
— Entwürfe zu einem Marstall und einem Kaufhaus 205.
— Entwürfe für den Königspalast auf der Akropolis zu Athen, Schloß Orianda, für die Rekonstruktion der Villen des Plinius, für eine fürstl. Residenz 205.
— Bauakademie, Berlin 205 f.
— Entwürfe für die Kirchen der Oranienburger Vorstadt 205.
— Entwürfe für das Bibliotheksgebäude 205 f.
Schlüter, Berliner Schloß 275.

Aachen, Münster, Chorbau 165.
Aschaffenburg, Schloßbau 16. u. 17. Jh. 167.
Basel, Architektur, 18. Jh. 169.
Bingen, Emporenmotiv 167.
Bruchsal u. Brühl, Treppenhäuser der Schlösser 170.
Caub, Pfalz 165.
Darmstadt, Ludwigskirche 171.
Dresden, Zwinger, Hoffeste u. Schloßbaupläne 198—203.
Burg Eltz 165.
Freiburg, Münsterhelm 165.
Schloß Gösting bei Graz 119, Anm. 2.
Heidelberg, Schloß, Ottheinrichbau 167.
— Jesuitenkirche 167.
— Bauten im 18. Jh. 167.
Hohenfurt, Zisterzienserkloster, voll. 1350. 217.
Karlsruhe, Kath. Kirche 171.
— Gottesaue, Schloßbau 16. u. 17. Jh. 167.
Koblenz, Schloß 171.
Köln, Dom 173.
— — Chor (1248) 165.
— St. Ursula 167.
— Gürzenich 165.
Magdeburg, Dom, Paradiesportal 130.
Mainz, Favorite 168 ff.
— Schloßbau 16. u. 17. Jh. 167.
— St. Stephan 167.
München, Jesuitenkirche 167.
— Residenz 267.
Nürnberg, Cadolzburg 106 f.
Oppenheim, Katharinenkirche, Südschauseite 165.
Potsdam, Bürgerhäuser 276.
— Fassaden nach Knobelsdorffs Entwürfen u. nach Stichen kopiert 277.
Prag, Belvedere 202.
St. Blasien, Kuppelkirche 171.
— Neubau 169.
Schörnbornlust bei Koblenz, Treppenhaus des Schlosses 170.
Speier, Dom 159 f.
Straßburg, Rohanschloß 169.
Wilhelmshöhe, Schloß 171.
Wittingau, Sta. Magdalena bei, um 1400. 217, 219 f.
Wittingen, Augustinerchorherren Kloster 217, 219 f.

Italien.

Baratta, Türme von St. Agnese, Rom 198.
Bernini, Ovalkirche, Rom 198.
— Hauptgesims des Innern von St. Agnese, Rom 198.
— Baldachin, Rom, St. Peter 196.
— Hauptfassade des Pal. Barberini, Rom 272.
Borromini, Anteil am Pal. Barberini, Rom 196.
— Fenster der Seitenfassaden 272.
— Vestibül u. Treppenhaus in Pal. Barberini alli Giubonari, Rom 197.
— Pläne für den Umbau der Villa Falconieri in Frascati 198.
— Pal. Falconieri, Rom 196 f.
— — 12 Stuckdecken 197.
— — Loggia des Hofes 197.
— — Falkenhermen 197.
— Umbau eines Palasts bei Fontana Trevi für Ambrogio Carpegna, Rom, 4 Projekte Wien, Albertina 197.
Borromini, Hauptportal des Pal. Giustiniani, Rom 197.
— Rom, Pal. Pamfili, Projekt für den Gesamtbau 197.
— — Galerie u. Saal, Zchgen dazu Wien, Albertina 197.
— Anteil am Pal. Spada, Rom 196.
— — Pläne für die Fassade an Piazza Monte Giordano 198.
— Treppe im Pal. di Spagna, Rom 197.
— Pläne für die Platzgestaltung vor S. Agostino, Rom 198.
— St. Agnese, Rom 197 f.
— S. Andrea delle Fratte, Rom 198.
— S. Carlo alle Quattro Fontane, Rom, Entwürfe dazu Wien, Albertina 196, 198.
— Oratorium des hl. Filippo Neri, Bibliothek u. Kloster bei Sta. Maria in Vallicella, Rom, 197 f.
— Kap. S. Giovanni in Oleo, Rom, Zchg dazu Wien, Albertina 198.
— Ausstattung der Cap. Spada in S. Girolamo della Carità, Rom 198.
— S. Ivo alla Sapienza, Rom 197.
— — Skizze für die Stuckierung der Kuppel u. Entwurf für die Laterne, Wien, Albertina 197.
— Entwürfe für den Umbau der Lateransbasilika, Rom 197.
— Modell u. Entwurf für den Hochaltar von Sta. Maria a Capella Nuova in Neapel, Plan- u. Aufbauskizze, Wien, Albertina 197.
— Sta. Maria dei Sette Dolori, Rom 197.
— Arbeiten an St. Peter, Rom 196.
— — Entwürfe für die Türme 197.
— — Vollendung von Berninis Baldachin 196.
— Collegio di Propaganda Fide, Rom, Entwürfe Wien, Albertina 198.
Brunelleschi, San Lorenzo in Florenz 8.
Cambio, Arn. di, Sta. Croce in Florenz 8.
Cortona, Pietro da, SS. Luca e Martino, Rom 197.
Fontana, Domenico, Mitarbeit an S. Luigi de' Francesi, Rom 177, 188.

Fontana, Kuppel von S. Maria Maggiore, Rom 189.
— Projekt des vorderen Abschlusses des Platzes vor St. Peter, Rom, im Werk: Il tempio Vaticano e suo origine 202.
— Brücke von Borghetto 178 ff., 184*.
Grande, Antonio del, Tätigkeit am Pal. di Spagna, Rom 197.
Guarini, Guarino u. Filippo Juvara, kirchl. u. profane Bauten in Turin 238, Anm. 1.
Lippi, Annibale, Villa Medici, Rom 233, 239, Anm 1.
Maderna, Seitenfassaden des Pal. Barberini, Rom 272.
Michelangelo, Medici-Cap., Florenz, S. Lorenzo 56. 85.
— Treppenvorhalle der Bibl. Laurenziana, Florenz 56 f.
Porta, Giacomo della, Loggia am Pal. Farnese, Rom 197.
Rainaldi, Vater u. Sohn, St. Agnese, Rom 197 f.
— Girolamo, Entwurf für den Gesamtbau des Pal. Pamfili, Rom 197.
Florenz, Sta. Maria Novella 8.
Mailänder Bauten 196.
Pisa, Dom 160.
Rom, Vatikan. Bauten des Belvedere 202.
— Casino 251.
— Pantheon 171.
— St. Peter, Baugesch. 150.
— Zchg. des Kuppelraumes, Hamburg, Kunsthalle 150.
Paris, Pantheon 171.

Malerei.

Bild Heinrichs III., Escurial 132.
Böhmische Bilder 14. Jh. 218.
Gemälde aus Duban 220.
Glatzer Mad., Berlin, K. F. M. 214 f., 218, 220, 225.
Kloster Goldenkron, thronende Mad. mit 2 weibl. Hlgen 218.
— Gnadenbild, um 1390. 218.
Hohenfurt, Bilder a. d. Heilslegende ca. 1360. 214 f., 218. 220 f., 225.
— Wallfahrtsbild, 218, 220 ff.
Wandgemälde der Burg Karlstein vom Meister Dietrich, Meister Theoderich u. Nik. Wurmser 218, 221 f.
Modena, Tommaso da, Altarbild mit Halbfigg. u. eine Kreuzigung, Burg Karlstein, Kap. 217.
Fresken im Emmaus-Kloster, Prag um 1370, 215 f., 219, 222.
Wittingauer Meister, Tafelbilder in Sta. Magdalena nicht vor 1405. 219—222.

Deutschland:

Madonna von ca. 1340, Königsberg, Städt. Gem.-Gal. 212 bis 225, 213 f.*
Kölner Diptychon um 1320 Berlin, K. F. M. 212—215.
Thronende Maria u. Gnadenstuhl, Berlin, K. F. M. 266.
Bornhofener Altar, Bonn, Mus. 220.
Ortenberger Altar, Darmstadt, Mus. 166.
Seligenstädter Altar, Darmstadt, Mus. 220.
Passionen, Darmstadt, Mus. 266.
Kreuzlegende u. Anbetung der Könige, Berlin, K. F. M. 266.
Regler-Altar, Erfurt 266.
Sterbebilder, Österreich um 1400 265.
Tafeln aus Stift Heiligenkreuz, französisch? 266.
Kreuzigung, Karlsruhe 266.
Gnadenstuhl, London 266.
Pähler Altar, München 266.
Kreuzigungsbild, Orb, Kirche 266
Kölner Malerschule 8.

Cornelius, Entwürfe für Transparente zu Ehren Dalbergs Frankfurt. Staedel 46.
— hl. Familie, Frankfurt, Hist. Mus. 46.
— Kompositionen für Wandbespannung, Frankfurt a. M., Zeil, Haus Joh. Frdr. Schmidt, Frankfurt, Staedel 46.
— Porträts 46.
— Fresken der Casa Bartholdi, Rom 46.
— Grablegung, Kopenhagen 46.
— Beweinung, Leipzig 46 f.
— Schmuck der Festräume der Glyptothek in München 47.
— Fresken der Ludwigskirche 48.
— Studie zur schlafenden Hera im Fresko Agamemnons Traumgesicht. Oberursel, Prof. Hans Cornelius 48.
— Vorarbeiten zu den Wandbildern des Campo santo, Weimar, Mus., Oberursel, Prof. Cornelius u. Privatbes. 48.
Dürer, Allerheiligenaltar, Wien, Stifterbildnisse 225—230.
Dürer, Rosenkranzfest, Prag, Kloster Strahow 226 Anm. 1.
Elsheimer, Gemälde, ehem. in Whitehall 30.
Gröger, Ferdinand, C. Fr.. v. Rumohr, Lübeck, Privatbes. 1*.
Grünewald, Isenheimer Altar, Colmar 267.
v. Habermann, Hugo, Damenbildnis 142*, 145, 148.
Heller, Rupprecht, Schlacht von Pavia, Stockholm, Nat. Mus. 267.
Holbein, Hans, Bildnis eines Mannes, Paris, Privatbes. 268.
Klimt, Gustav, Die Medizin, Wandgemälde der Wiener Univ. 142*, 145 f.
— Damenbildnis (1908) 148 f.
Kokoschka, Oskar, Herzogin v. Rohan 1908, Hagen Folkwang-Mus. 146 Anm. 1.
— frühe Bildnisse 147 Anm. 1.
Krahe, Lambert, Deckengemälde 45.
Lochner, Stephan, Kölner Dombild 165.
Obrist, Brunnen (Bild) 144*, 146.
Ratgeb, Jörg, Malereien 267.
— 2 Flügel, Wien, Slg. Figdor 268.
Schinkel, Selbstbildnis 1815, 204.
— Dioramen, Panoramen u. Gemälde 1805—15. 204.
— Die Blüte Griechenlands, Neuwied 205.
— Museumfresken, Berlin 205.
Slevogt, Max, Totentanz (1896) 145.
Barockmalerei in Steiermark 119 bis 125.
Flur, Johann Limpert(?), zwei Landschaften, Wiener Kunst-Handel 123.
Flurer, F. J., Decke in Burg Feistritz 123.
— Fresken, Schloß Gösting bei Graz 119—122.
— — im Gartensaal 119* f., * f.
— Ölgemälde in einigen Zimmern 121.
— Bilderzyklen (Landschaften, Stilleben) in den Täfelungen einiger Zimmer 120 ff., 125.
— Apotheose des Herakles um 1730 121 Anm. 1.
— Drei Jagdstilleben 124 f.
— Deckenfresko im Gartenpavillon des Pal. Saurau, Graz, Sporgasse 121*.
— Altarblätter der Stadtpfarre, 122.
— Leopoldsbild 123.

Flurer, Decke des großen Festsaales in Tobelbad 122 f.
— (?) zwei Landschaften, Wiener Kunsthandel 123.

England:

Beardsley, Salome 140*, 143 f.

Frankreich:

La Verrière, Chartres 215.
Gerard d'Orleans, Porträt Johanns II. 219.
van Gogh, Dr. Gachet, Frankfurt Städel 146* ff.
— Olivenhain (1888) 145*, 147.
— Selbstbildnis v. 1889 144*, 147.
Pesne, Tänzerin Barberina 276 Anm.
— Dekorative Bilder in Rheinsberg 275 f.
Seurat, Baignade (1884), Paris, Slg. Fénéon 134.
— Grande jatte 1884, Paris, Slg. Fénéon 134.
— Chahut (1890), Slg. Meier-Gräfe 134.

Italien:

Quattrocentistische Malerei 50.
Italienische Malerei um 1520 49 — 86.
Die Entstehung des Antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520. 49—86.
Malerei des Manierismus 247, 249 f., 252 ff., 256—259, 261.
Malerei des Barock 254, 257 f. 260.
Bassano, Giacomo, Die Kinder Israels, Hampton Court 31.
— Jacopo, ländliche Genremalereien 158.
— Kreuztragung, ehem. Slg. Reynst 30.
Bellini, Giov. Gemälde der Slg. Reynst 23.
Bernini, Longinus, Rom, Peterskirche 259.
— Vision d. hl. Teresa, Rom, S. M. della Vittoria 259.
Botticelli, Moses u. d. Töchter des Jethro, Rom, Vatican, Cap. Sixtina 78 Anm. 1.
Bronzino, Allegorie, London 77 Anm. 1.
— die eherne Schlange, Florenz, Pal. Vecchio, Kap. der Eleonora 57.
Cariani, Liegende Venus, Hampton Court 32, 37.
Chiari Giuseppe, Staffage auf einem Bild Jan Frans van Bloemens 234, 241.
Circignano, Martyrien, Rom, S. Stefano 260.
Correggio Gemälde der Slg. Reynst 23.
— Heilige 81.
— Lunette Johannes auf Patmos, Parma, S. Giov. Evangel. 78,
— Mad. mit dem hl. Sebastian, Dresden 79 Anm. 1.
— Mad., Dresden 83 Anm. 1.
Cortona, Pietro da, Fresken des Pal. Barberini, Rom 272.
Franciabigio, Fresken 70.
Gaetano, Dom. Fontana vor Sixtus V., Rom, Bibl. Vat. 176*.
Garzi, Luigi, Figuren in zwei Bildern Jan Frans van Bloemens 234, 241.
Giorgione, Ceres, aus Museo Vendramin, verschollen 35f*f.
— David u. Goliath, ehem. Slg. Andrea Vendramin, Venedig 18.
— sog. Familie, Venedig, Pal. Giovanelli 17.
— 4 Figurenbild Hampton Court 31.
Gordiano aus Slg. Reynst Vendramin, Berlin (wo?) 35.
Lanfranco, Vision d. Margarete v. Cortona, Florenz, Pal. Pitti 259 Anm. 1.
Lippi, Filippino, Kreuzabnahme, Florenz, Akademie 73.
Lotto, Lorenzo, der Altertumsforscher Andrea Odoni, Hampton Court 29 Anm. 4. 31.
— Portrait of a Gentleman Hampton Court 31.
Luti, Benedetto, Figuren in zwei Bildern Jan Frans van Bloemens 234, 241.
Maratta, Carlo, Staffage auf Bildern Jan Frans van Bloemens 233, 240.
Michelangelo, Deckenfresken der Sixtina, Rom Vatican 55 bis 58, 65 Anm. 1, 79.
— Jüngstes Gericht, ebda. 55 f., 58 f., 85.
— Fresken in der Cap. Paolina, Rom, Vatican 56, 59.
— Karton der badenden Soldaten 55, 65 Anm. 1, 75, 78.
— Mad. Doni, Florenz, Uffizien 55.
— Letzte Pietà-Darstellungen 59.
-Schule, Werk 253.
Palma Vecchio, Halbfig. einer jungen Frau, Berlin, K. F. M. 21 Anm.
Parmeggianino, Werke 55.
— Diakon-Bild, Dresden 83 Anm. 3 f.
— hl. Familie, Florenz, Uffizien 86 Anm. 2.
— Hieronymus-Vision, London, Nat. Gall. 79 f.* f. Anm. 1 u. 2.
— Skizzen zur Mad. der vorigen, London, Brit. Mus. 79.
— Hl. Katharina, Parma, Pinakothek 78.
— Mad. dal Collo Lungo, Florenz, Uffizien 81 f. * f.
— Nischenfigg. in S. Giov. Evangel., Parma 78.
— Porträt 85 Anm. 1.
— Porträts Neapel, Mus. Naz. 84.
— Selbstbildnis im Konvexspiegel, Wien 78.
Parmegiano, Gemälde der Slg. Reynst 23.
Perugino, Vollendung von Filippino Lippis Kreuzabnahme, Florenz, Akademie 73.
Peruzzi, Baldassare, Augustus u. die Sibylle Siena, Fontegiusta 59, 81 Anm. 2.
— Fresken, Rom, S. Onofrio 59,
— Sibylle, Rom, S. Pietro in Montorio 257.
— Tempelgang, Rom, S. M. della Pace 59.
Pontormo, Werke 55.
— Auferstehung Certosa bei Florenz 66 ff.*, 69.
— Cassoni aus dem Leben Josephs in Panshanger u. London, Nat. Gall. 70 Anm. 2.
— Christus vor Pilatus, Certosa bei Florenz 65 f*, 69 f.
— Enthauptung des Johannes, Scalzo, Florenz 69 Anm. 1.
— Heilige Familie, Paris, Louvre 70 Anm. 2, 85.
— Fresken in der Certosa 49, 65, 73.
— Fresken für S. Lorenzo Florenz 85.
— Grablegung, Florenz, S. Felicità 83 Anm. 1, 85.
— Heimsuchung Mariä, Florenz, S. Annunziata 60 f.*.
— Johannes Ev. in Pontormo 70 Anm. 2.
— Kreuztragung u. Ölberg, Certosa bei Florenz 65.
— Lunetten, Poggio a Cajano 63 f.*, f.

Pontormo, Thronende Mad. mit Heiligen von 1518, S. Michele Visdomini, Florenz 52, 60 f., 62* f., 70.
— Replik der vorigen ehem. Slg. Doetsch 60 Anm. 1.
— Mauritius-Marter, Florenz, Pitti 83.
— Pietà, Certosa bei Florenz 65 ff*.
— Porträt 85 Anm. 1.
— (?), Bogenschnitzender Amor, Wien 83 Anm. 1.
Raffael, An Italian Dutchess, Hampton Court 31.
— Hl. Familie mit dem Lamm Madrid, Prado 30.
— Gemälde der Slg. Reynst 23.
— Grablegung, Rom, Villa Borghese 46.
— Johannes, Florenz, Uffizien 79 Anm. 1.
— späte Madonnen 50.
— Karton zum Opfer in Lystra, London, Victoria u. Albert-Mus. 155 Anm. 1.
Raffaelschule, spätere Stanzen u. Heliodor, Rom, Vatikan 59.
Reni, Guido, A paintress with a Cupid, gestochen v. Matham 31.
Romano, Giulio, Altarbild von S. M. dell' Anima, Rom 62 Anm. 1.
Rosso, Werke 55.
— Gemälde u. Dekorationen in Fontainebleau 85.
— Himmelfahrt Mariä, Florenz, S. Annunziata 70 f*.
— Kreuzabnahme, Volterra 73 f.* f., 81.
— Kreuzigung (Abnahme für Volterra ?) 60.
— Thronende Mad. mit Heiligen Florenz, Uffizien 71, 73.
— Moses u. die Töchter des Jethro, Florenz, Uffizien 75 f.* f.
— Porträt 85 Anm. 1.
— Sposalizio, Florenz, S. Lorenzo 72* f., 81 Anm. 2.
— Transfiguration für den Dom von Città di Castello 81 Anm. 1 u. 2.
Sarto, Andrea del, Fresken 70.
— Mad. mit Heiligen, Berlin, K. F. M. 70 Anm. 1.
— Vermählung der hl. Katharina von ca. 1512, Dresden, Gem.-Gal. 61 Anm. 1, 63.
Tintoretto, Dominikanermönch, Hampton Court 31.
— Die Familie Pellegrina, Lord Barrymore, England 24 Anm. 2.
Tintoretto, Gemälde der Slg. Reynst 23.
Tizian, sog. Alessandro de Medici, Hampton Court 29 Anm. 4.
— Assunta, Venedig, Akademie 70.
— Gemälde der Slg. Reynst 23.
— Mad. mit Kind u. den Hlgen Johannes u. Elisabeth, Dresden (?), Gem. Gal. 31.
— Mad. mit Tobias u. einem Engel, Hampton Court 30.
— Porträt eines Mannes, Hampton Court 31.
— -Cariani, Liegende Venus, Hampton Court 32, 37.
Veronese, Paolo, Gemälde der Slg. Reynst 23.
— St. Catherine at the altar, Hampton Court 31.
Volterra, Daniele da, Kreuzigung, Rom, S. Pietro Montorio 60.
— Kreuzabnahme, Rom, S. Trinità de' Monti 73.
Zuccari, Taddeo, Bekehrung Pauli, Rom, Gal. Doria und Decke der Cap. Paolina, Rom, Vatican 59 Anm. 1.
Jüngling a. d. Slg. Vendramin, Berlin, Altes Mus. 35.

Niederlande:

Backer, weibl. Akt, Hamburg, Kunsthalle 151.
Bloemens, Jan Frans van, Bilder 233 f., 236 ff.
— Norbert van, Werke 240 Anm. 1.
— Pieter van, Aufzählung seiner Werke 235 Anm. 1.
Bramer, L., Hero u. Leander, Madrid, Prado 194.
Cleef, Hendrick van, Ansicht v. Florenz, Hamburg, Kunsthalle 150.
— Joos van, Marientod, München, Pinakothek, u. Köln, Mus. 166.
Cuyp, 2 Landschaften, Hamburg, Kunsthalle 151.
Dalmau, Inkarnat 40.
David, G., Kirchenheilige 39.
Dou, Gemälde, ehem. in Whitehall 30.
Du Jardin, Karel, Porträt des Jan (nicht Gerard) Reynst Amsterdam, Rijksmus. 24 Anm. 4.
van Dyck, Kompositionsstudie zur frühen Gefangennahme Christi 150.
Everdingen, Landschaft, Hamburg Kunsthalle 151.
van Eyck, Werke 8.
— Inkarnat 40.
Fyt, Jan, Stilleben, Hamburg, Kunsthalle 150.
Gelder, Aert de, Abimelech gibt David das Schwert Goliaths, Lilienfeld 124, 194.
Goubau, Antoni, Abendmahl u. Kreuzigung 1657, Antwerpen Jakobsk. 236 Anm. 5.
— Mad. mit dem hl. Felice von Cantaliccio, Eupen, Kapuzinerk., und italien. Landschaften 236 Anm. 5.
Hackaert, Landschaft, Hamburg, Kunsthalle 151.
Helst, Bartholomeus van der Kloveniersdoelenstück von 1655, Amsterdam, Reichsmus. 25.
Hondecoeter, Hahnenkampf, Hamburg, Kunsthalle 151.
Huysum, Jan van, Landschaft Hamburg, Kunsthalle 151.
Marmion, Simon, Flügel des Altars von St. Omer, Berlin, K. F. M. 39.
Memling, Bilder 269.
Memling (?), Hl. Ildefons, Paris, Slg. Pacully u. 2 Flügel dazu, Valladoid, Mus. 38 bis 41*.
Molijn, Pieter, Brennendes Dorf, 1630, Haarlem, Galerie 112.
Neer, Aert van der, Landschaft, Hamburg, Kunsthalle 150.
Netscher, Caspar, Kopie nach Terborchs Väterl. Ermahnung 1655. 113.
Ostade, Adriaen u. Isaac van, Bauerndarstellungen, Hamburg, Kunsthalle 151.
Rembrandt, Abraham, Sarah u. Hagar in einer Landschaft Berlin, Versteigerung Sierstorpf 1887. 193.
— 2 Landschaften, Hamburg, Kunsthalle 151.
— Nachtwache, Amsterdam, Rijksmus. 166.
— Susanna, Berlin, K. F. M. 263 f.
— Versöhnung Davids u. Absaloms (?), Petersburg 190 ff.
Roger v. d. Weyden, Triptychon der Sakramente, Antwerpen, Mus. 40.
Roghman, Landschaft, Hamburg, Kunsthalle 151.

Ruisdael, Jacob, 2 Landschaften, Hamburg, Kunsthalle 151.
Terborch, Gerard, Abt. u. drei Mönche an einem Tisch sitzend, ehem. Slg. H. de Groot 113.
— Gegenstück zum Bild im Buckingham Palace im amerik. Privatbes. 110.
— Bilder aus Versteigerungen u. Urkunden 118.
— Bildnisse aus dem Familienkreise 115—118.
— Die Depesche, 1653, Haag, Mauritshuis 113.
— Das Duett, Waddesdon Manor, Slg. Rothschild 118.
— Die Ermunterung zum Trunk Berlin, P. Cassirer 1925 113 f.*, f.
— Flagellantenprozession bei Fackellicht, Kunsthandel 112* f.
— Zwei Herren mit einer Dame beim Kartenspiel, Winterthur, Gal. Reinhardt 115.
— Jugendwerk, Bremen 111.
— Jugendwerk v. 1638, London Victoria- und Albert-Mus. 111
— Kartenpartie, Berlin, Slg. Kappel 110.
— Der Landbriefträger, Gal. Dr. Rothmann 116 *, 118.
— Der Landbriefträger, Petersburg, Eremitage, Wiederholung (Orig.?) Paris, Slg. Schloß 118.
— Junges Mädchen, Äpfel schälend, 1651 Wien 113.
— Offiziere beim Kartenspiel Berlin, Kunsthandel 1924 111* f.
— Pferdestall u. Kuhstall, in Privatslgen des Auslandes 113, 115.
— Scherenschleifer, Berlin, K. F. M. u. Wiederholung im holländ. Kunsthandel 113.
— Selbstbildnisse 115.
— Selbstporträt, Haag, Mauritshuis 111.
— Sittenbilder 115—118.
— Soldatenstücke der frühen Zeit 115.
— Soldatenstück, Berlin, Kunsthandel 1924. 112.
— Die Toilette (1924 Verst. Lepke) Amerika 117* f.
— Väterl. Ermahnung, Berlin, K. F. M., u. 4 Wiederholungen 110, 113.
Velde, Esaias van de, Landschaft, Hamburg, Kunsthalle 151.
Vroom, C., Waldstücke, Hamburg, Kunsthalle u. Wien, Albertina 150.

Schweiz.

Hodler, Ferdinand, Tell (1897) Solothurn, Slg. Dr. Kottmann 148 f.
— Der Tag (1901) 148* f.

Japan.

Hokusai, Der Joro-Wasserfall 143*, 146.

Spanien.

Greco, Entkleidung Christi, München, alte Pinakothek 70 Anm. 1.
— Figurenbilder 53.
— Hl. Mauritius, Escorial 53.
Meister der Bischöfe u. Apostel des Valladoider Mus. 39 f.
— Kasalverleihung an den hl. Ildefons, Paris, Louvre 39.
Ribera, vom Großen Kurfürsten bei Uylenburgh gekauft (Berlin?) 36 Anm. 1.
Gemälde mit Wiedergabe eines großen Kirchenraumes in Burgo de Osma, Madrid, Prado u. Segovia, S. Martin 39.
Tafeln, Palencia, Kathedrale 40.

Buchmalerei.

Ottonische Mad., Paderborn 105.
Buchdeckel der Teophanu, Essen 105.
Egbertcodex, Trier 105.
Ottoevangeliar, München 105.
Josephushandschrift, Bamberg 128.
Reichenauer Handschriften 128.
Clm 4453. 128.
Registrum Gregorii, Chantilly 128*.
Perikopenbuch Heinrichs II. Clm 4452, Kaiserdarstellung 128, 132.
Kaiserbullen mit Aurea Roma 130 f.
Kaisergoldbulle Friedrichs I. 130 f*
Kaisergoldbulle Heinrichs VI. 131*.
Goldbulle Heinrich Raspes 1246. 131.
Handschrift des Petrus de Ebulo 132.
Bibel von S. Calisto, Thron Karls des Kahlen 132*.
Heures de Turin 152.
Bilderhandschrift Anf. 15. Jh. Wiesbaden, Staatsarchiv 268.
Memling (?) Chronik v. Flandern, Brügge, Stadtbibl., Handschr. N. 437. 268 f.
— Kopie, Mad. zwischen Hlgen u. Stiftern, Berlin, Kupferstichkab. N. 1965. 269.
Passionale der Kunigunde, Prag 216.

Graphik.

Zchgen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg 150 f.

Deutschland.

Skizzenbücher in Berlin (Daliwe) Braunschweig, Wien 268.
— in Schloß Ambras 223* f*.
Chodowiecki, Daniel, Stiche 277.
Cornelius, Zchgen zu Goethes Faust u. zu den Nibelungen 46.
— Bleistiftentwurf zur Walpurgisnacht, München, Mailliger Slg. 46.
— Die Taunusreise 46.
Dürer, Graphik 49, 69 f. 103.
— Handzchgen 106, 267.
— Kohlenskizze L 75, Landawer styfter 1511, London, Slg. W. Mitchell 226.
— Tod des Orpheus L 159, Hamburg, Kunsthalle 156 Anm.
— Zchg. Raub der Europa 1495 L 456, Wien, Albertina 90.
— Raub auf dem Einhorn, Hexe, sechsbeiniges Schwein, zusammengewachsene Zwillinge, Nashorn, Walroß 98.
— Frauenbad 1496, Bremen, Kunsthalle 107.
— 2 Federzchgen 1489: drei Landsknechte, Berlin, und der Reiterzug, Bremen, Kunsthalle 107.
— Zchg. eines Türken 1495. 108.
— Landschaftszchg. L. 14, Berlin, Kupferstichkab. 108.
— Wasserfarbenskizze von Kalchreuth (L 105), Bremen 108.
— Aquarell Weidenmühle L 331, Paris, Bibl. Nat. 108.
— Zchg. L 355, Kirchdorf (Heroldsberg) 1510, Bayonne, Slg. Bonnat 106 Anm. 1, 107 f.
— Schloßhofansichten, Wien, Albertina 106 f.
— Holzschnittpassionen 69, 158.

Dürer, Badstube 69.
— Stich Adam u. Eva 1504 (B 1) 150.
— B 10 69 Anm. 1.
— Die große Eifersucht 95, 98, 156.
— das Meerwunder 87—104, 91*.
— Eisenradierung die große Kanone 108.
Eckmann, Randverzierungen u. Vignetten der „Jugend" 1896/97. 135.
Falk, Jeremias, Stiche im Cabinet Reynst 27.
— Stich nach Bassanos Kreuztragung 30.
— Stich nach Giorgiones 4 Figurenbild in Hampton Court 31.
Flurer, F. J., Zchgen zu den Stichen des Deierlsbergschen Erbhuldigungswerkes 122.
Grünewald, Zchgen. 267.
Halm, Peter von, Radierungen u. Zchgen. 274.
Hensel, W., Bildniszchg. Schinkels 1824. 204.
Kokoschka, Oskar, Zchgen. die träumenden Knaben 146 Anm. 1.
Krüger, Franz, Bildniszchg. Schinkels 1835 204.
Pomarius, Chronik v. 1588 mit Holzschnitt des Kaiser-Otto-Denkmals in Magdeburg 125 f.*, 130.
Schinkel, Landschaftszchg. u. Lithographie 204.
Schmidt, Georg Friedr., Stiche zu den Werken Friedr. d. Gr. 277.
Schongauer, Stiche 69.
Vogeler-Worpswede, Radierung, Verkündigung Mariä 145.

Kleiner, Stiche mit Favorite in Mainz 169.
Stich nach Hildebrandts Neubau des Schlosses Schönborn bei Göllersdorf 201.
Klebeband mit gestochenen Prospekten Gräfl. Schönbornscher Schlösser, Häuser, Gärten u. Kirchen, Wien, Stadtbibl. 201.
Pöppelmann, Kupferwerk über den Zwinger 199.
Zeisinger, Matthäus, Stich mit Münchener Residenz 1500. 267.

Niederlande.

Grisaillen u. Federzchgen der altflämischen Schule 268.
Die niederländische Radierung bis Ende des 17. Jh. 274.
Bartsch, Adam, Stiche nach Zchgen Pieter van Bloemens 235 Anm. 1.
Bloemen, Pieter van, Zchgen u. Radierungen 235 Anm. 1.
Stiche nach Gemälden Pieter van Bloemens von T. Major, J. B. Guelard, Kootwyck, Prestel, Delarue, J. B. Huet, G. v. Nymegen 235 Anm. 1.
Brower, Skizzenbuch, Berlin, Dresden, London 150.
— Zchg. mit versch. Studien, Hamburg, Kunsthalle 150.
Buytewech, Zchg. v. 1617, Hamburg, Kunsthalle 150.
van Dalen, C., Stich nach Lor. Lotto, Portrait of a Gentleman, Hampton Court 31.
— Stich nach Tizians Porträt eines Mannes in Hampton Court 31.
David, Gerard, Silberstiftzchg., Hamburg, Kunsthalle 150.
Floris, Cornelis, Ornamente 146.
Goyen, Jan van, 3 Zchgen., Bauernstück v. 1624, Hamburg, Kunsthalle 150.
Haler, Arn. van, Stich nach N. van Bloemens Bildnis Jan Pietersz Somer 240 Anm. 1.
Holstein, Corn., Stich nach Raffaels Italian Dutchess in Hampton Court 31.
Kootwyck, Faksimiles nach Zchgen Pieter van Bloemens 235 Anm. 1.
Leyden, Lucas von, Zchg. Sündenfall, Hamburg, Kunsthalle 150.
— Auferstehender Lazarus u. König David betend 154.
Memling, Zchg. 269.
Molyn, Pieter, lavierte Kreide-Landschaftszchg., Hamburg, Kunsthalle 150.
Rembrandt, Zchg. zum Hieronymus B 104, Hamburg, Kunsthalle 151.
— Kreidezchg. zur Susanna, Berlin, K. K. 264.
— Jonathan schwört David, (HdG 33), Berlin K. K. 191.
— Tod Goliaths (Urias?) (HdG 137), Berlin, Kupferstichkab. 193.
— David u. Absalom (HdG 231), Dresden, Kupferstichkab. 191
— Sarah führt Hagar zu Abraham, Dresden, Slg. Friedr. August II. (HdG 288) 194.
— Versöhnung Esaus u. Jakobs (Jonathan schwört David) (HdG 325), Frankfurt, Staedel 191.
Rembrandt, Sarah verklagt Hagar (HdG 665), Bayonne, Slg. Léon Bonnat 192* f.
— Jonathan schwört David (der verlorene Sohn); (HdG 693), Bayonne, Slg. Bonnat 191.
— Joseph u. seine Brüder (Moses mit den beiden streitenden Israeliten?) (HdG 1249), s'Gravenhage, Slg. Hofstede de Groot 193.
— Jonathan schwört David (HdG 1256), s'Gravenhage, Slg. Hofstede de Groot 191.
— Versöhnung Davids u. Absaloms, (HdG 1257), s'Gravenhage, Slg. Hofstede de Groot 190 ff.
— Marienklage (Hero u. Leander?) Freise II, 87, Berlin, Kupferstichkab. 193 f.
— Wochenstube (Amnon u. Thamar?) Freise II, 124, Berlin, Kupferstichkab. 194.
— Zchg. Susanna, Ofen-Pest (Albertina 286) 263 f.
— Mosesfindung um 1635, Haag, Slg. Hofstede de Groot 264 Anm. 3.
— (?) Zchg., Hamburg, Kunsthalle 151.
Rembrandtschule, Furnerius u. Ruischer, Hamburg, Kunsthalle 151.
— Radierungen 274.

Seghers, Radierungen 274.
Vischer, Cornelius, Stich nach Giac. Bassano, Die Kinder Israels, Hampton Court 31.
— Stich nach Lor. Lotto, Der Altertumsforscher Andrea Odoni in Hampton Court 31.
— Stich nach Tizians Mad. mit Tobias u. einem Engel in Hampton Court 30.

Italien.

Druckgraphik des späten 15. Jh. u. frühen 16. Jh. in Mailand 273.
Italien. Stich mit Tod des Orpheus 156 Anm.
Agostino Veneziano, Stich mit Moses 77.
Barbari, Jacopo de', Stich mit einer auf Waffen liegenden Viktoria 95.
Bellini, Jacopo, Skizzenbuch, London, Brit. Mus. 17.

Borromini, Hdzchgen, Wien, Albertina 196.
Caraglio, Stiche nach Rosso u, Parmeggianino 81.
Lionardo, Zchgen 50.
Mantegna, Der Kampf der Seegottheiten 94.
Monza, Antonio da, Gruppe lombardischer Kupferstiche 273.
Stich nach Palma Vecchios. Halbfig. einer jungen Frau im K. F. M., Berlin 21 Anm.
Parmeggianino, Zchg zur Mad. del Collo Lungo, Paris, Louvre 83 Anm. 2.
Pontormo, Zchgen 65 Anm. 1.
— Zchg zu einer Lunette in Poggio a Cajano, Florenz, Uffizien 63 f* f.
— (nach) Zchg mit Auferstehung, Berlin, Kupferstichkab. 69 Anm. 2.
Rosso, Gottheiten in Nischen, gestochen von Caraglio B 24—43. 81 Anm. 1.
Blätter nach röm. Festdekorationen 17. Jh., Dresden, Kupferstichkab. 202.

Matham, Stich nach Guido Reni, A paintress with a Cupid, ehem. in Whitehall 31.
— Stich nach St. Catherine at the altar nach Paul Veronese, Hampton Court 31.
Munch, Edvard, Lithographie Geschrei (1895) 147* f.
— Lithographie, Madonna 1895. 147* f.
Toulouse-Lautrec, Frauenkopf (Lithographie) 141*, 144 f., 147.
Hokusai, Holzschnitt, Der Fuji 135*.
Utamaro, Farbenholzschnitte 139*, 142.

PLASTIK.

Antike.

Priapherme u. Kopf eines arsacidischen Königs aus Slg. Reynst, Dresden 34 Anm. 4.
Trajan aus Slg. Reynst, Berlin, Altes Mus. 35.
Antiken aus Andrea Vendramins Besitz 22—27., 33 ff., 37 f.
— „Grabmal des Orpheus" (Pasticcio mit antikem Brunnenaufsatz) 38.
— „Sarkophag des Aristoteles" 38.
— römische Aschenkiste 38.
Antiken aus A. Vendramins Besitz, Theudotos-Stele, Lowther Castle 34 Anm.
Reiterstandbild des Marc Aurel, Rom 127.
Röm. Sarkophag im Camposanto in Pisa 155.
Opferrelief aus Villa Medici, Rom, Florenz, Uffizien 155 Anm. 1.
Sarkophag mit kalydonischer Jagd, Florenz, Uffizien 155 Anm. 1.
Rospigliosi-Sarkophag mit Tod des Adonis 155 Anm. 1.

Deutschland.

Ottonische Plastik 105.
Steinreliefs in Brauweiler, Regensburg, Werden, Münster 105.
Kaiser-Otto-Denkmal, Magdeburg 125—133.
— Holzschnitt danach in der Chronik des Pomarius v. 1588. 125 f*, 130.
Theoderich-Reiterstatue 127Anm. 2, 129.
Deutsche Skulptur 13. Jh., Madonnendarstellungen 129.
Bamberg, jüngere Gruppe 130.
Plastik 13. Jh. von Straßburg u. Naumburg 161.
Grabmal Siegfrieds III. von Eppstein † 1249. 162*.
Grabmal Katzenellenbogen 1311. Biebrich 219.
Grabmal Peter Aspelts † 1320, Mainz, Dom 163* ff.
Grabmal Wolfskehl, Würzburg 219.
Grabmal Hohenlohe † 1352, Bamberg 219.
Chorpfeilerfiguren, Köln, Dom 161.
Marmorfiguren der Hochaltarmensa des Domes (ca. 1350), Köln, Wallraff-Richartzmus. 165 Anm. 1.
Süd- u. niederdeutsche Schnitzaltäre 153.
Passauer Plastik 266.
Kefermarkter Meister 266.
Hl. Martin, Holz, München Bayr. Nat. Mus. 266.
Altärchen, Untermenzig 266.
Christophorus u. Rasso, München, Frauenkirche 266 f.
Hl. Georg, Berlin, K. F. M. 267.
Kruzifixus, Lindkirchen, vom Mstr. des Christophorus in München 267.
Grasser, Erasmus, Maruskatänzer, München 266.
Klinger, Beethoven, Leipzig, Mus. 149.
Kraft, Adam, Landauersches Grabdenkmal, Nürnberg, Tetzelkap. 230.
— Schreyer-Landauergrab bei St. Sebald, Nürnberg 230.
Lederer, Jörg, Johannes d. T. u. Magdalena, München, Bayr. Nat. Mus. 267.
Leinberger, Hans, Schmerzensmann, Kunsthandel 267.
Metzner, Reliefs 149.
Parler, Büsten, Prag 218.
Permoser, Skulpturen 200.
— — am Zwinger, Dresden 200, 203.
Entwürfe zum Bismarckdenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen 174.
Niederwalddenkmal 174.
Schmitz, Bruno, Denkmäler auf dem Friedrichsplatz in Mannheim u. am Koblenzer Eck 174.

Italien.

Fratze über dem Gartenportal der Casa Zuccaro, Rom 146. Anm. 3.
Grabmal Fontanas 179.
Kopien von Barock-Bozzetti in Berlin, Paris, Florenz, London 42.
Reliefs nach Luca della Robbia 42.
Lombardische Cherubim an der Orgel im Mailänder Dom 196.
Bertoldo, Medaillen, Plaketten, Reliefs u. Statuetten 155.
— Bronzegruppe, Wien, Mus. 155.
— Reliefs mit Madonna u. Passion Christi 155.
— Relief der Reiterschlacht, Florenz, Mus. Naz. 155.
— Reliefs in Florenz 155.
— Relief in Wien 156 Anm.
— Serie der runden Plaketten 155 f.
— — kalydonische Jagd 155 Anm. 1.
— — Opfer vor dem Marstempel 155 Anm. 1.
— — Tod des Meleager 155 Anm. 1.
— — Tod des Orpheus 156 Anm.
— fragliche u. irrtümlich ihm zugeschriebene Werke 156.
Borromini, Cherubimköpfe 196.
— Altar- und Grabmalsentwürfe f. S. Giovanni dei Fiorentini, Rom 198.

Leoni, Leone, Büsten u. Porträtstatuen 272.
— Grabdenkmäler des span.-habsburg. Königshauses, Escorial 272.
Michelangelo, Proportionsstreckungen 55.
— Bacchus, Florenz, Mus. Naz. 55.
— David-Apollo, Florenz, Nat. Mus. 56.
— David, Florenz, Accademia 55.
— Mad., Brügge 79.
— Herzogs-Grabmäler, Florenz, S. Lorenzo 56.
— — Tageszeiten 56.
— — Madonna 56.
— Nachahmungen der Skulpturen Michelangelos in der Capp. Medicea, Florenz 42.
— Julius-Denkmal, Rom, S. Pietro in Vincoli 55 f.
— sog. Sieger, Florenz, Nat. Mus. 56, 85.
— sterbender Sklave, Paris, Louvre 75.
— Pietà, Rom, Pal. Rondanini 56.
— Pietà, Rom, S. Peter 75.
— Bozzetti, Florenz, Casa Buonarroti u. London, Victoria and Albert-Mus. 42.
— (?), Terrakotten der Slg. Hähnel, Dresden 42.

Frankreich.

Sog. Konstantinsreiter an südwestfranz. Kirchen 128.
Bildnisse franz. Könige von südflandrischen Meistern 219.
Skulpturen von den Adam, Pigalle, Coustou, Lemoyne, Houdon, Tassaert, Michel, Potsdam, Sanssouci 277.

KUNSTGEWERBE.

Kunstgewerbe in Mailand z. Zt. Lodovicos 273.

Innenarchitektur u. Möbel.

5 Truhen, 12. Jh., S. Valeria ob Sitten 153.
Möbeldarstellungen auf Elfenbeinen u. Miniaturen 153.
Deutsche Möbel des Mittelalters u. der Renaissance 153.
Chorgestühl 153.
— Mainz, Dom, Westchor 167.
— Brendelsches, Mainz, Dom 168.
Bäuerliche Möbel neuerer Zeit 153.
Kunstgewerbe z. Zt. Friedrichs d. Gr. 275.
Bronzemontierte Möbel u. bronzegefaßte Porphyrvasen in Sanssouci u. im Berliner Stadtschloß 277.
Berlin, Schloß Monbijou, Ausstattung (Inventar) 275 f.
Charlottenburg, Schloß, Innendekoration des Ostflügels 276.
Rheinsberg, Schloß, Inneneinrichtung 276.
Hoppenhaupt, Turmzimmer (Schreibzimmer Friedr. d. Gr.) Berlin, Stadtschloß 276.
— Entwürfe für die Ausstattung des Neuen Palais in Potsdam 276.
— Dekorationen im Schloß Sanssouci 276.
Kambly, Melchior, Bronzesaal des Berliner Stadtschlosses nach Nahls Entwürfen 276.
Knobelsdorff, Schlösser u. Bauten, dekoriert von Nahl u. Hoppenhaupt 275.
Nahl, Dekorative Arbeiten im Charlottenburger Schloß 276.
— Musikzimmer u. anstoßende Zimmer des Potsdamer Stadtschlosses 276.
— Innendekoration des Schlößchens Wilhelmsthal bei Kassel 276.
Schinkel, Neueinrichtung von Räumen im Berliner Stadtschloß 276.
Eckmann, Zimmerdecke, Guben 134* f., 137, 142.
Endel, August, Treppenhaus des Ateliers Elvira, München 136* f., 142, 147.
Pankok, Nachttisch 137* f., 140, 142, 146.
Paul, Bruno, Heizungsverkleidung 138*. 142.
Velde, van de, Zimmereinrichtung 137* f., 142.

Emails.

Chodowiecki, Daniel, Emailmalereien, Berlin, Schloßmuseum 277.
Nicolaus v. Verdun, Klosterneuburger Altar 160, 218.
— Dreikönigsschrein, Köln, Dom, Schatzkammer 160.

Festdekorationen.

Mauro, Stefano del, Dresdener Fest- u. Theaterdekorationen 203.
Rainaldi, C., Dekoration der Piazza Navona, Rom, vom Jubeljahr 1650, gestochen von D. Barrière 202.
Schinkel, Entwürfe für Theaterdekorationen (Zauberflöte u. Undine) 204.
Zechliner Glashütte 276.

Glasmalerei.

Glasmalerei in Mailand z. Zt. Lodovicos 273.
Aertsen, Pieter, Entwurf für ein Fensterbild 1563, Hamburg, Kunsthalle 150.
Glasfenster des Mailänder Domes 273.
Größere Bilderreihen in den Glasgemälden von Kloster Königsfelden bei Brugg 266.

Keramik.

Deutsche Fayence- u. Porzellan-Hausmaler 277 ff.
Berliner Porzellan 277.
Künersberger Fabrik, Fayencen in Porzellandekorart 278.
— Enghalskrug, Würzburg, Luitpoldmus. 278.
— Katze, Würzburg, Luitpoldmus. 278.
— Teller, Oldenburg, Slg. Riesebieter 278.
Meißener Porzellan 199. 278.
Benchert, Fayencekrug, Mannheim, Slg. Hermannsdörffer 279.
Schaper, Johann, Krug von 1665. 277.
— Krug mit Zinnmontierung, Oldenburg, Slg. Riesebieter 278.
Seuter, Enghalskrug, Hamburg, Kunstgewerbemus. 279.
— Fliese mit Signatur R Oldenburg, Slg. Riesebieter 279.
W. R., Krüge 277, 279.
— Krug (Riesebieter, Deutsche Fayencen, Abb. 99) 279.
— Enghalskrüge mit Phantasielandschaften, Slg. Hermannsdörffer, Mannheim u. auf Oldenburgischem Gut 279.
Enghalskrug, Slg. H. Hermannsdörffer, Mannheim (= Krug Slg. Schürer) 279.
Enghalskrug Würzburg, Slg. Schürer 279.
Rechteckbild, Hamburg, Slg. Tillmann 278.

Schüssel mit dem Bauernpaar nach H. S. Beham (Riesebieter, Deutsche Fayencen, S. 85 Nr. 104) 278.

Lederarbeiten u. Waffen in Mailand 273.

Metall.

Kaiserkrone, römische 130.
Lichterkronen zu Aachen u. Hildesheim 131.
Hildesheimer (Bronze) Arbeiten 105.
Rotgießer, Hamburger 195.
Meister Bertram, Schmuck der großen Glocke, Hamburg, Jakobikirche 195.
Silberschmiedekunst in Berlin (Lieberkühn) 275.
Goldschmiede- u. Juwelierarbeiten für Friedr. d. Gr. 277.
Brillantbesetzte Golddosen, Berlin, Hohenzollernmuseum 277.

Textilien.

Byzantin. Gewebe, Bamberg, Domschatz 129* f.
Kunst der Sticker u. Teppichweber in Mailand 273.
Monatsfolge-Teppiche nach Kartons Bramantinos, Mailand, Pal. Trivulzi 273.
Christiansen, Kissen 138*, 141 f., 146.

Medaillen u. Siegel.

Stadtsiegel v. Magdeburg 1244-126.
Oppenheimer Stadtsiegel Friedrichs II. 1225/26, Darmstadt, Staatsarchiv 130.
Kaisermünzen, Reverse 155 Anm. 1.
Medaillen der italien. Renaissance 269—272.
Belli, Valerio, Kristallschnitte Florentiner Sigen 272.
Caradosso, Alexander VI. u. Julius II. 271.
Caroto, Gian Francesco, Markgraf v. Montferrat 272.
Giancristoforo, Isabella von Este u. Lucrezia Borgia 271.

Medaillen von

Grechetto 272.
Laurana, Franc. 271.
Milano, Pietro da 271.
Pasti, Matteo de' 270 f.
Pastorino 271 f.
Pisano, Antonio 270 f.
Sperandio, 271.
Spinelli, Niccolo di Forzore 271.

Verschiedenes:

Vorwort des Herausgebers 1.
Zeitkomplexe u. dynamische Komplexe in der neueren Kunstgesch. 3—14.
Zeitlosigkeit der Werke Bildender Kunst 3 f.
Zeitbewußtsein, Entstehen des Kunsthistorischen 4.
Zeitkomplexe, Autonome 5 ff.
— Unzulänglichkeit der 7 ff.
Kunstgeschichte, Nationale 9 ff.
Dynamische Komplexe 11—14.
Kunsthistorische Ausbeute aus dem deutschen Kunsthandel von heute 109—118.
Herbst des Mittelaltars 151 f.
Museumskunde 154 f.
Gipsmuseen 155.
Münzkabinette 155.
Le Meraviglie dell' arte ovvero le Vite degli illustri pittori Veneti 156.
Renaissance 245 ff. 257.
La corte di Lodovico il Moro 273.
Italienische Hochrenaissance 50.
Manierismus u. Gegenreformation 243—262.
Barock 244, 250, 254—258, 260.
Deutscher Barock 200.
Italienischer Barock 203.
Deutsches Rokoko 200.
Süddeutsches Rokoko 200.
Rheinisches Rokoko 200.
Sächsisches Rokoko 200.
Stil August des Starken 200.
Kunst z. Zt. Friedrichs d. Gr. 274—277.
Jugendstil, entwicklungsgeschichtl. Bedeutung des — 133—149.
Rheinische Kunst durch die Jahrhunderte 158—175.
Französische Kunst um 1630 bis 50. 8.

IV. VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER.

Adam, Brocks 279.
Armand 269 f.

v. Baader, Franz 48, 225.
Back, Friedrich 266.
Baldinucci 196, 198.
v. Baudissin, Klaus Graf, 190 bis 194, 263 f.
Benesch 268.
Bentes, Albert 19 ff., 26.
Bernhart, Joseph 267.
v. Bezold, Friedrich 46.
Blondel, J. F. 6.
v. Bode, Wilhelm 109—118, 150, 155 f., 207—212, 270.
Boeckler 263 Anm. 6.
Börger, Hans 155.
Boisserée, Sulpiz 171 ff.
Bombe, Walter 230 242.
Borenius, Tancred 15, 18 Anm. 2, 21, 36.
Brinckmann 195, 200.
Brinckmann, A. E. 3—14, 42.
Bruhns, Leo 157, 258 Anm. 2.
Buchner, Ernst 265—268.
Burckhardt, Jacob 5 ff., 10, 12, 151, 158, 245, 270.
Burdach 245 Anm. 1.
Burg, Margret 105.
Burger, Fritz 14, 42.

Canobius, Petrus Georgius 17.
Casaubon 22.
Cassirer, Paul 109.
Cesari, Gaetano 273.
Christoffel, Ulrich 46.
Cicogna, E. A. 17.
Clemen, P. 157, 161.
Cluver 22.
Conway, M 39 f.
Courajod 155.
Cuypers, Gisbert 19 ff.

Decamps 237 Anm. 1.
Deetjen, Werner 42.
Dehio 161, 164, 167.
Demmler, Theodor 207—212.
Depping 42 f.
Deri 134.
Dilthey 10, 12.
Döring, Alfred 201 f.
Dohme, R. 199.
Dollmeyer 87.
Dreger 106.
Dvořák 10, 212, 244, 249, 252 Anm. 1, 255 Anm. 2, 268.

Edelmaier 167.
Egger, Hermann 195.

Eichhorn 9.
Eiselein, Joseph 42.
Ephrussi 106.
Ernst 218, 220.
Escher, Konrad 178, 198, 279.

Fabricy, C. von 269ff.
v. Falke, Otto 153.
Feuchtmayr, Karl 265 f., 268.
Feuerstein, Heinrich 267.
Feulner, Adolf 267.
Firmenich-Richartz, E. 48.
Fischel, Oskar 37.
Foscarini 18.
Frankl 262.
Frey, D. 195.
Friedensburg 131.
Friedländer 34 Anm. 4, 269.
Friedländer, Max J. 40, 154, 269.
Friedlaender, Walter 49—86, 261 Anm. 2.
Fröhlich-Bum, L. 79 Anm. 1.

Giese, Leopold 206.
Glaser 14, 148, 154.
Goethe 6.
Goldschmidt 195.
Goldschmidt, Adolf 150.
Goldschmidt, Fritz 86 Anm. 2.
Goltz, Hubert 15.
Gothein 243, 247, 250, 253, 255.
Grimm, Herman 45.
Grimm, Jakob 9.
Grimschitz, Bruno 201.
Grisebach, August 153, 203—206.
Gröber, Karl 266.
Gronau 156.
Groß 106.
Gümbel, A. 225—230.
Gurlitt 195, 199 f.

Habich, Georg 269—272.
Habicht, V. C. 195.
Haeckel, Ernst 142, 146.
Haendcke, Berthold 106, 212 bis 225.
Hansen, Joseph 157.
Harck 90.
Harzen, Kunsthändler 150.
Hegel 12.
Heiß 269.
Heller, Jos. 106.
Hempel, Eberhard 195 f. 203, 279.
Herder 9, 12.
Heubach, Dittmar 268.
Hill 269 f.
Hofmann, Friedrich H. 267.
Hofstede de Groot 113, 118, 190.
Homburger, Otto 154 f.
Hülsen 251 Anm. 2.
Hüseler, K. 195.
Hiuzinga, J. 151 f.

Iñiguez, Diego Angulo 38—41.
Jacobs, Emil 15—38.
Janitschek, Hubert 45, 218, 221.
Jannasch 263 Anm. 6.
Jantzen, Hans 24, 125—133, 151.
Justi, Karl 199.

Kalckreuth, Graf Leopold 108.
Kania 276.
Kauffmann, Hans 190, 263 f.
Kautzsch, Rudolf 157, 161, 244.
Köhler 105.
Kötschau, Karl 208.
Koloff, Eduard 6 ff., 10, 14.
Kramm 240 Anm. 1.
Kristeller 273.
Kugler 5, 10.
Kuhn, Alfred 45—48.
Kunze, H. 126.
Kurth, Betty 268.

L. M. 9.
Lange, Konrad 87—104.
Laurembergh, P. 193.
Law Ernest 29 ff.
Le Clerc, Jean 20.
Lenz 277.
Lilienfeld, K. 190.
Lill, Georg 267, 278.
Löwenstein 14 Anm.
Lohmeyer, Karl 170.
Lüthgen 157.
Lugt, Fritz 37.

Madan, F. 21.
Mâle 13.
Manteuffel, K. Zoege von, 274.
Mayer, August L. 268.
Meder 106.
Meeraus, Robert 119—125.
Meermann, Gerard 22.
Meier-Gräfe 42.
Mertens, Franz 6.
Meursius 22.
Michalski, Ernst 133—149.
Michiel 155.
Mitius, Otto 106 ff.
Möllenberg, Walter 125 f.
Müller, Ernst 125 f.
Muñoz, A. 196.

Nadler, Josef 10, 157.
Neumann, Carl 158—175, 193.
Neuwirth 217 f.
Niebuhr Barthold Georg 46.
Nitzsch, Karl Wilhelm 159.
Nys. Daniel, Kunsthändler 19.

Orbaan, J. A. F. 176—189.
d'Orville, Jacques Philippe 21, 34 Anm.
Oudendorp 21, 25.

Pankerl 218.
Panofsky 86 Anm. 2, 127.
Papenbroek, Gerard, Sammler 21, 33 f.
Pascoli, Don Leone 230 f., 234, 236.
Passeri 196.
Pastor, 250 ff.
Pauli, Gustav 108, 150 f.
Pazaurek, Gustav E. 277.
Perrault 5.
Pevsner, Nikolaus 243-262.
Pfister 42.
Philipps, Claude 29 Anm. 4.
Pinder, Wilhelm 161 Anm. 1, 200, 261 Anm. 2.
v. Poellnitz 140, 145 Anm. 1.
Poggio 99 ff., 103.
Pollak, O. 195., 197.
Potter, Dirk 193.

Ranke 168, 243, 253, 255.
Reiners 212.
Renard 157.
Reynst, Gerrit Sammler 22 bis 35, 37.
— Jan 23 f. 30.
Ridolfi, Carlo 18, 23 f., 30, 156.
Riegl. Al. 7, 53 Anm. 2, 254.
Riesebieter, O. 279.
Rosenberg, Jakob 269, 274.
Rosenstock, E. 125, 132.
Rossi, Adamo 231.
Rossini, P. 273.
von Rumohr, C. Fr. 1, 6.

Saumaise 22.
Savigny 9.
Scaliger 22.
Schenk zu Schweinsberg, Eberhard Frhr. 268 f.
Schilling, Edmund 267.
Schleiermacher 168.
v. Schlosser, J. 86 Anm. 2, 100, 258 Anm. 1.
Schmarsow 8, 195.
Schmid, Wolfg. Maria 266.
Schmidt, Robert 277, 279.
Schmitz, Hermann 153, 277.
Schmoller 9.
Schnaase 9.
Schneider (Prälat) 173.
Schönberger, Guido 267.
Schönbrunner 106.
Schramm, Percy Ernst 127 Anm. 1.
Schudt, Ludwig 273.
Schumann, Paul 199.
Schuritz 107.
Schwenter, Pankratius 227, 230.
Seidel, Paul 274—277.
Semper, Gottfried 199.
Six, Jan 26, 33.
Sjöblom, Axel 267.
Smetius 22.
Sponsel, Jean, Louis 198—203.

Springer 8, 199.
Steinmann 42.
Steinweg, Carl 107.
Stöcklein, Hans 267.
Stosch 196.
Strada, Giacomo da, Antiquar 16.
Strich 10, 245 Anm. 1.

Thausing 106, 225 f., 229.
Thiersch, Heinrich 106.
Thode, Henry 42, 150, 266.
Tietze-Conrat, Frau Dr. E. 87 bis 90, 94 ff., 98.
Troeltsch 10, 245 Anm. 1.
Tschudi 155.

Uilenbroek, Gossuin, Sammler 20 ff., 33 f.
Uylenburgh, Gerrit, Kunsthändler 29, 33—37.

Valentiner, Wilhelm R. 190, 192 ff.
Valeri, Francesco Malaguzzi 273f.
Vasari 49, 53 f., 65, 68 f.
Vendramin, Andrea (vgl. auch Slg. A. V. im Sachverz.) 17 f., 38.
— Federico 16.
— Francesco 16 f.
— Gabriel 15—18.
— Luca 15 f.
Venturi, Lionel 216.
Villa, Maria Pesenti 273.
Villard, Ugo Monneret de 273.
Vincenzo, Golzio 272.
Visconti, Prospero, Antiquar 16.
Voll 39.
Voss 22, 54, 73, 256 Anm. 1.

Waagen 29.
Wackernagel 200.
Waetzoldt, Wilhelm 2, 6, 87, 154.
Walzel 10.
Wastler, J. 122.
Weese, Artur 268.
Weinrich 101, 103.
Weisbach, Werner 243 f., 249, 252 Anm. 3, 255 Anm. 1. 256—262.
Weizsäcker, H. 272.
Wickhoff 190.
Wilde, Oscar 143.
Winckelmann-Briefe, verschollene 42 ff.
Winkler, F. 268.
Witsen, Nicolaes 26, 33.
Wölfflin 7, 10, 12 f., 161, 245. 262.
Worringer, W. 12, 268.

Zahn, A. v. 122, 199.
Ziekursch, Else 225 Anm. 1.
Zimmermann 136 Anm. 2.
Zülch, W. K. 166.